

বাংলা আৱত্তি সমীক্ষা

তত্ত্ব — তথ্য — প্রয়োগ

প্রথম প্রকাশ

অগ্রহায়ণ, ১৩৭৮

ডিসেম্বর, ১৯৭১

প্রকাশক :

ফজলে রাব্বি

পরিচালক

প্রকাশন-মুদ্রণ-বিক্রয় বিভাগ

বাংলা একাডেমী, ঢাকা-২

মুদ্রণে :

বাংলা একাডেমীর মুদ্রণ শাখা

উৎসর্গ :
বাংলা আবৃত্তিকে
নতন প্রয়োগশিল্পরূপে
প্রতিষ্ঠিত করার কাজে সংশ্লিষ্ট
সকলের উদ্দেশে

॥ বিষয়সূচী ॥

প্রথম ভাগ :

(১) পূর্বকথন (ক)	১
(২) পূর্বকথন (খ)	১১
(৩) পূর্বকথন (গ)	২০

দ্বিতীয় ভাগ :

শিক্ষণ (১) অঙ্গীকার, অমুপ্রবেশ, অমুখ্যান ও অমুশীলন পর্ব	৪০
---	----

তৃতীয় ভাগ :

শিক্ষণ (২) অভিনিবেশ পর্ব	৪৫
এক—কণ্ঠস্বর চর্চা বা স্বরসাধনা	৪৫
দুই—উচ্চারণ বিধি	৫৫
তিন—চন্দ্রবিধি	৬৪
চার—অর্থবহ স্বর, শব্দ ও চিত্রকল্প প্রক্ষেপণবিধি	১০৮

চতুর্থ ভাগ :

(১) বৈভত ও সমবেত আবৃত্তির রূপরেখা প্রসঙ্গে কিছু বক্তব্য	১২২
(২) আবৃত্তি-সংগৃহীত বাঙ্শিল্লের অন্তান্ত প্রয়োগ মাধ্যম	১২২
(৩) কাব্যনাটক পাঠ, নাটক পাঠ, প্রতিনাটক (!)	১৪০
(৪) অভিনয় (মঞ্চ-বেতার দূরদর্শন-চলচ্চিত্র-রেকর্ড ইত্যাদি), সঙ্গীত, সংবাদ পাঠ, কথিকা পাঠ, ধারাবাহ্য পাঠ।	১৪০

পঞ্চম ভাগ :

ভাষাভেদে (ইংরাজি, জার্মান, সংস্কৃত, হিন্দী, উর্দু প্রভৃতি)	
আবৃত্তির প্রয়োগরূপ রীতি-সম্পর্কে সংক্ষিপ্ত আলোচনা	১৪৫
পরিশেষ বক্তব্য।	১৫৫
পরিশিষ্ট : প্রয়োগের এবং অন্তান্ত তথ্য	১৫২
নির্ধারিত	১৮৩

॥ চিত্রসূচী ॥

বাংলা আবৃত্তির পঞ্চ দিকপাল

- (১) মানুষের বাক্যস্তম্ভ ।
- (২) মানুষের স্থানস্তম্ভ ।
- (৩) মানুষের মস্তিষ্কে আয়ুর্কেন্দ্র ।
- (৪) মানুষের মুখমণ্ডলে বাক্যস্তম্ভের অংশ ।
- (৫) বাক্য-প্রত্যয় ।
- (৬) বাক্যস্তম্ভের মধ্যবর্তী-পথের বিভিন্ন ধরন ।
- (৭) মানুষের অবগতিস্তম্ভ ।



বাংলা আয়ত্তির পঞ্চ দিকপাল



মহাস্বতন দত্ত



রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর



শিকারকুমার ডাট্ট

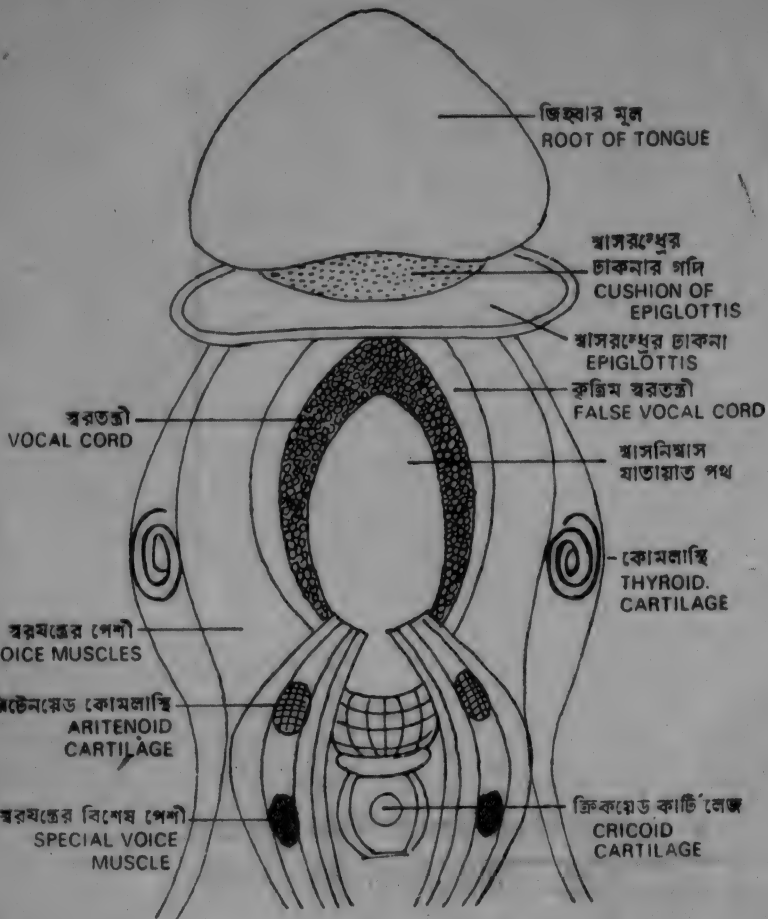


গিরিশচন্দ্র ঘোষ



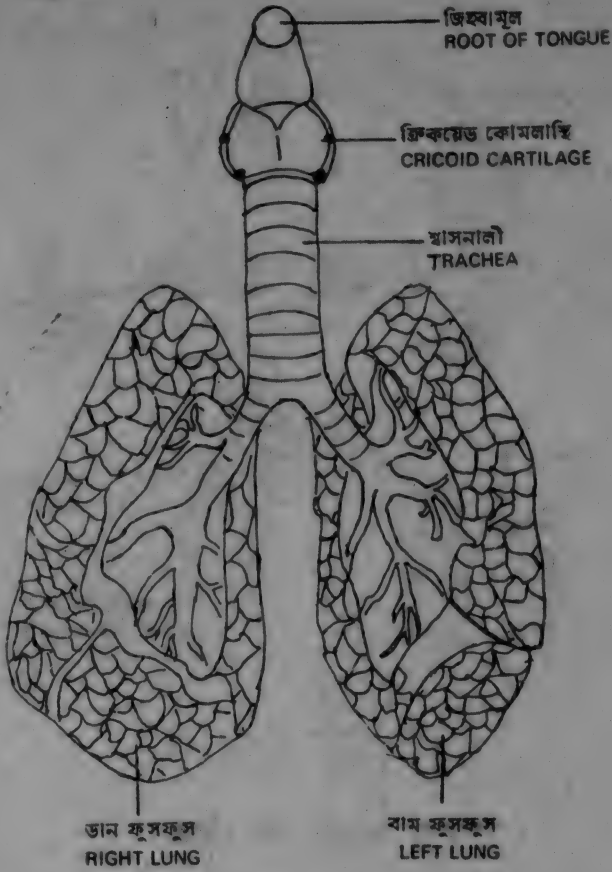
শক্ত সিংহ

রেখাচিত্রগুলি সম্পর্কে বিস্তৃত আলোচনা
এহ্নের বিভিন্ন স্থানে করা হয়েছে।



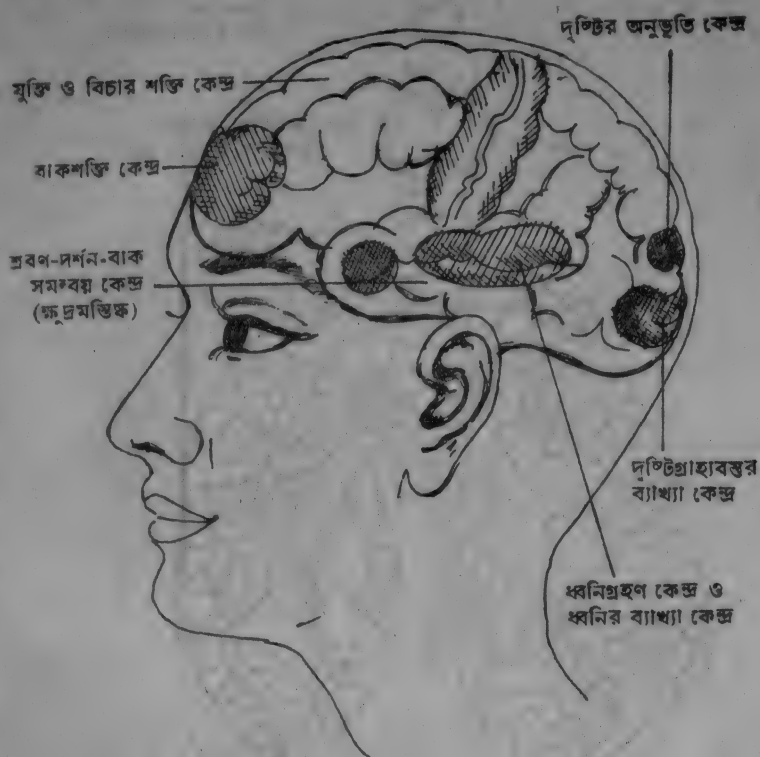
মানুষের বাকযন্ত্র

চিত্র—২



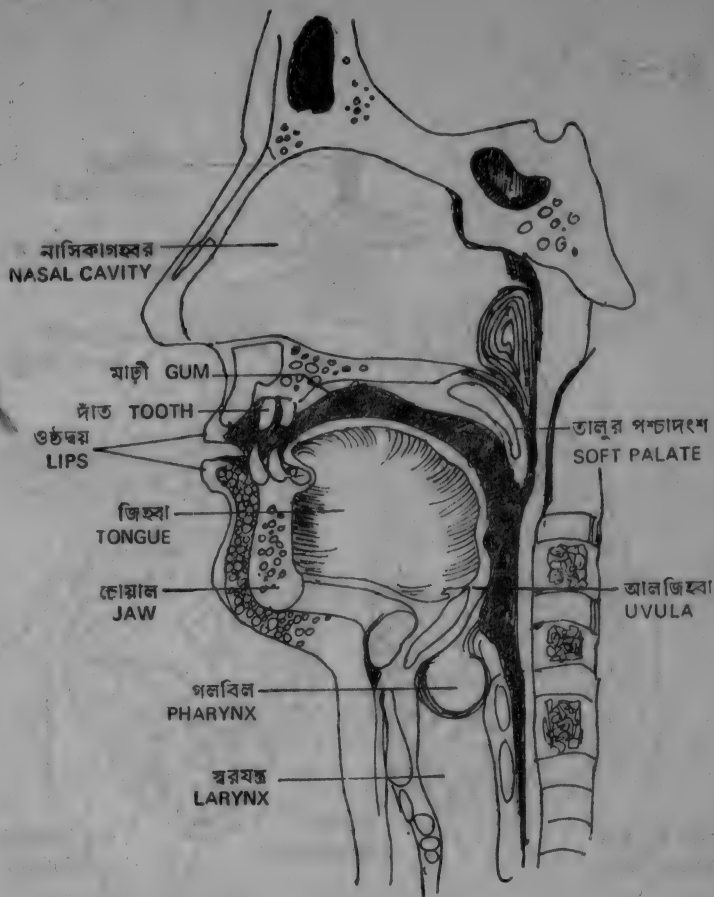
মানুষের শ্বাসযন্ত্র

চিত্র—৩



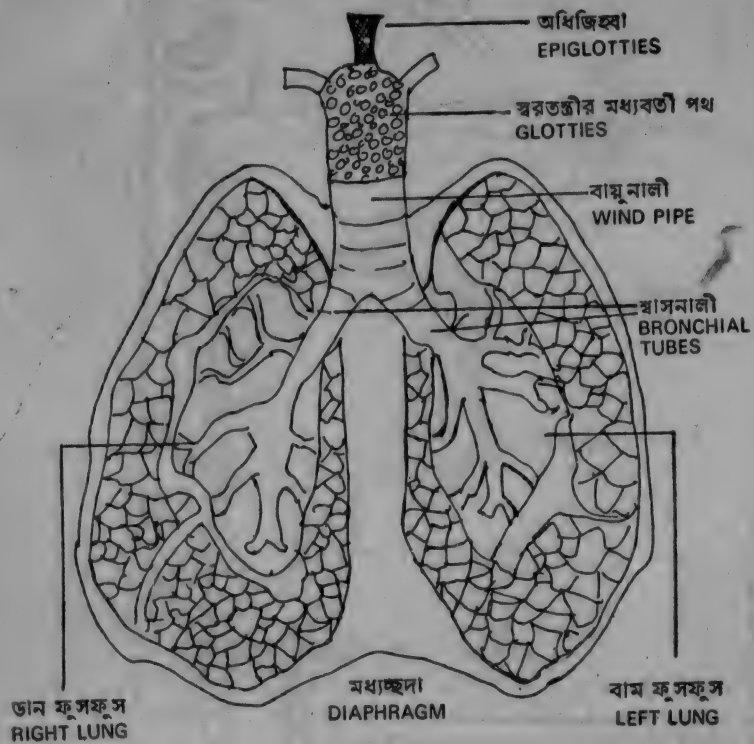
মানুষের মস্তিষ্কে স্নায়ু কেন্দ্র

চিত্র—৪



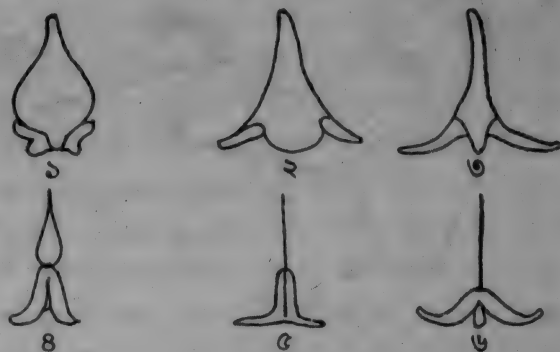
মানুষের মুখমণ্ডলে বাকযন্ত্রের অংশ

চিত্র—৫



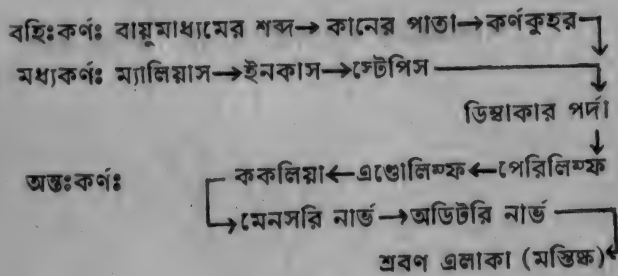
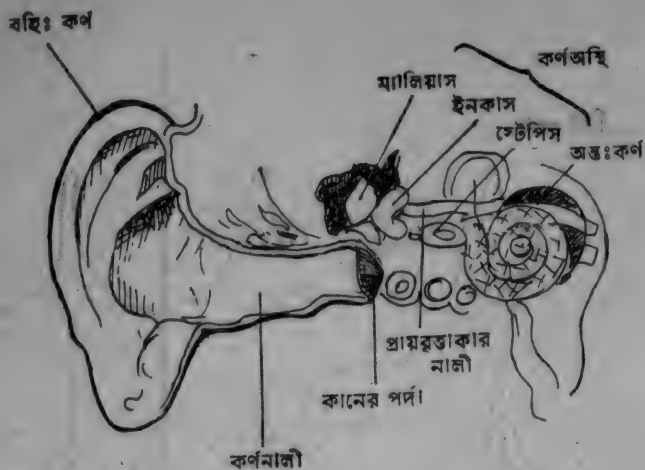
সংকলিত

চিত্র—৬



বাকধ্বনির মধ্যবর্তী পথের বিভিন্ন ধরণ

চিত্র—৭



মানুষের শ্রবণেন্দ্রিয়

প্রথম ভাগ

পূর্বকথন (ক) সভ্যতার আদিযুগ থেকে বিভিন্ন বেশে ও কালে আবৃত্তির রূপরেখা ও গঠনবৈচিত্র্যের সংক্ষিপ্ত ইতিবৃত্ত।

সভ্যতার আদিযুগে কৌমচেতনায় সমাজবদ্ধ মানুষের সংস্কৃতিচর্চা ছিল সর্বজন-শ্রাব্য, সর্বজনদেয়, সর্বজনভোগ্য—অর্থাৎ প্রকৃত অর্থেই সর্বজনীন। সমষ্টি-দায়বদ্ধ মানুষ বা কিছু আহাৰ্য এবং বাসযোগ্য, কৰ্ণযোগ্য, আকৰ্ণযোগ্য অর্থাৎ পক্ষেদ্রিয়গ্রাহ্য যে বস্তু বা বিষয় আবিষ্কার করেছে তা এককভাবে কখনই চিন্তনীয় বা গ্রহণীয় হয়নি। প্রতীক প্রথা (টোটেম) নিষেধ-প্রথা (ট্যাবু), অলীককল্পনামণ্ডিত আচারানুষ্ঠান, লিমেশিস বা সচেতন অম্লকরণ, অম্লবদ্বিচিন্তাজাল (কম্প্লেক্স), ইন্দ্রজাল, পৌরাণিক শিল্পকলা, প্রিমিটিভ, কেভ-আর্ট, রক-আর্ট, নৃত্যগদ্য ইত্যাদি সাংকেতিক-চিন্তাময়-বাহ্য-স্বয়ময় বর্ণনা কিংবা প্রকাশবাণী সব কিছুই সামষ্টিকচেতনার অভিব্যক্তিরূপে গ্রাহ্য হয়েছে, মর্যাদামণ্ডিত হয়েছে। কারণ, মানুষের চেতনা তার সামাজিক অবস্থানের দ্বারাই নির্ধারিত হয়েছে যুগে যুগে দেশে দেশে। এ বিষয়ে ইতিহাসে বেষ্টে সাক্ষ্যপ্রমাণ আছে। সাম্যবাদী কৌমচেতনার সামাজিক বিবর্তন ঘটায় সঙ্গে সঙ্গে সমষ্টিজীবনায়ন স্বধন ব্যক্তি-জীবনায়নে রূপান্তরিত হয়েছে তখনও কিন্তু শিল্প-সাহিত্য-সংস্কৃতির প্রকাশক কোনো এককজন নয়, পরস্তু সমবেতজন। হয়তো কোনো একক শ্রষ্টা ছিলেন কিন্তু তিনি নামহীন থেকে বহুজনমধ্যে সঞ্চারিত হয়ে নামময়—বাহ্য হয়ে উঠেছেন। বিবর্তনের অনিবার্যতার আদিগোষ্ঠীজীবনের কোনো এক ধ্বনি প্রথমে হয়েছে মূজাময় ইজিত এবং তারো অনেক পরে লিপি-ধর্মী বাক্-সমষ্টি। এই বিচরণ ও সম্প্রচারণের ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়া উদ্ভিদজগতে যেমন মাটিকে মায়ের মতো আশ্রয় করে নীরবে এবং নিঃশব্দে সমৃদ্ধ হয়েছে তেমনি প্রাণিজগতেও জগৎ ও জীবনের সব কিছু আকর্ষণ-বিকর্ষণ করেও সমাজবদ্ধ মানুষ তার মাতৃসমা পৃথিবীর বুকে স্থষ্টি করেছে চৈতন্তের গহনলোক—যে চৈতন্তের চিন্ময়রূপই ক্রমে ক্রমে বাহ্য-সঙ্গীতময়-আনন্দবেদনাময়রূপে রূপায়িত ও প্রকাশিত হয়ে মানুষের মৌলিক চিন্ময়সত্তাকেই স্থষ্টিশীল করে তুলেছে—যা ক্রমশ সমৃদ্ধ থেকে সমৃদ্ধতরতার মধ্য দিয়ে সমৃদ্ধতম হয়ে ওঠার তথ্য।

আমরা জানি, পৃথিবীর সব ভাষাতেই অম্লকরণমূলক যুক্তশব্দ বা অম্লকারশব্দ আছে। যেমন ডিক্-ডক্, বো-ও, টিক্-টাক্, জিগ্-জাগ্, পিটার-প্যাটার। এই অম্লবার-শব্দগুলি মানবিক এবং ভাষার বিষয়বস্তুর অন্ততম প্রধান উৎস। এগুলি পুনঃপ্রতিরূপ

করা অর্থাৎ শব্দগুলি সাধারণত এক অক্ষরের একটিমাত্র উপাদান দ্বারা গঠিত, স্বরধ্বনির হেরফের করে পুনর্ব্যবস্থা করা। “আদিম, পাহাড়ে-প্রান্তরে পশুপালকের সম্ভাষণের ‘ও-ও-হো-ই-ই’ ডাক বা পাহাড়ে পাহাড়ে প্রতিধ্বনিত হয়ে ভিন্-পাহাড়ের কোনো একটি মনকে হতত দোলা দিয়ে যেত, চমকে উঠে কান-খাড়া করে দিয়ে তাকাত হরিণের পাল, সেই ডাক সভ্য ও সংক্ষিপ্ত হয়ে দেখা দিল এই-ওই বা ঐ ডাকে। প্রথম বিশ্বয়ের বা আনন্দের আ-কার বক্রবিষম পাখরের এবড়ো-থেবড়ো চাই থেকে সুষমরূপ নিল ভক্ত-কৃতির ডাক্তারের ঘায়ে। সেই প্রথম সম্ভাষণের উচ্চারণ থেকে সম্ভাষণ-আপ্যায়নের মৃদু রূপায়ণ পর্যন্ত এই পথ প্রসারিত। বড় মনোজ্ঞ এই বিচিত্র পথ।” অর্থাৎ সভ্য-মানুষের প্রথম আবিষ্কার, জ্ঞান-অজ্ঞান, শ্রুত-অশ্রুত স্বর এবং ক্রমিক বর্ণ, শব্দ, বাক্য, অলঙ্কার, চিত্রব্যঞ্জনার পরম্পরাগত আবিষ্কার ঘটেই চলেছে।

সুতরাং, মানুষের সাহিত্য-সংস্কৃতির বিবর্তনের জটিল পথের তাত্ত্বিক ব্যাখ্যান পরিহার করে আমরা যদি তথ্যগত প্রামাণ্য নিদর্শনগুলির কয়েকটি উদাহরণ অমূল্যবান করি তাহলে বোধহয় আলোচ্য বিষয়ের আদিরূপরেখাগুলিকে বোধ্যরূপে নিবেদন করা সহজ ও স্বাভাবিকভাবে সম্ভব হবে।

রবীন্দ্রনাথ বলেছেন—“পৃথিবীর আদিম অবস্থায় যেমন কেবল জল ছিল, তেমনই সর্বত্রই সাহিত্যের আদিম অবস্থায় কেবল ছন্দ-ভরমিত প্রবাহশালিনী কবিতা ছিল। আর আকস্মিক শোক থেকেই রামায়ণের আদিলোকের উৎপত্তিকথা তো সর্বজনবিদিত। আড়াই হাজার থেকে পাঁচ হাজার বছরের প্রাচীন গ্রীক নাটকের যে কয়েকটির অস্তিত্ব ও পরিচয় বর্তমানে অবহিত হওয়া সম্ভব সেগুলির মধ্যে ছন্দোবদ্ধ ‘কোরাস’ সংলাপ-গুলি সমবেত আবৃত্তিরই প্রাচীনতম নিদর্শনরূপে উল্লেখ্য। হ্যামলেটকে বাদ দিয়ে শেক্সপীয়রের হ্যামলেট নাটক যা দাঁড়ায় কোরাস বাদ দিয়ে যে কোনো প্রাচীন গ্রীক নাটকের দশা তার চেয়ে করুণ ও অবাস্তব হবে। গ্রীক নাটকের লিখিতরূপ অনেক পরের ব্যাপার—মুখে মুখে গুরুশিষ্যপরম্পরায় ইস্কাইলাস-সোফোক্লিস-ইউরিপিডিস, এ্যারিস্টোফেনিসের যে সমস্ত নাটকের পরিচয় পাওয়া যায় সেগুলির প্রযোজনার প্রয়োজককে সবচেয়ে বেশী চিন্তিত করে কোরাস-চরিত্রগুলির রূপায়ণ। ইস্কাইলাস-সোফোক্লিসের কোরাস-চরিত্রে একসঙ্গে পঞ্চাশজন পর্যন্ত শিল্পী অংশগ্রহণ করতেন বলে জানা যায়। সুতরাং, পরবর্তীকালে তা নিয়ে সমস্তা তো হতেই পারে। এই কোরাস-চরিত্রগুলি আমাদের দেশের রাজাগান-বক্ষগান-নৌ-টঙ্গী-তামাসা প্রভৃতি বিভিন্ন লোকনাট্যের ‘বিবেক’ চরিত্রের সমধর্মী বা কিছুটা সমতুল্য বলা চলে। প্রায় চার হাজার বছরের প্রাচীন ঋক্বেদের এবং পরবর্তীকালের সাম-যজু-অথর্ব-বেদের শ্লোকগুলি স্বরসহ আবৃত্তি করা হতো। এই বিচ্ছিন্ন ছিল গুরুমুখী অর্থাৎ

গুরুশিষ্যপরম্পরায় মুখে মুখে বাহিত হোতো। অবশ্যই বৈদিক আবৃত্তির ধারণধারণ-রীতিনীতি পরবর্তীকালের সংস্কৃত কবিতা বা শ্লোকের আবৃত্তি থেকে স্বতন্ত্র ছিল। বিদগ্ধজনের মতে প্রাচীন চীনদেশে লাউৎজে ও তাঁর শিষ্য কনফুসিয়াসের দর্শনশাস্ত্রও লোকপরম্পরায় ঋতি-স্মৃতিদ্বারা রক্ষিত হয়েছে বিশেষ এক ধরনের আবৃত্তি-প্রক্রিয়ায় এবং পরবর্তীকালে পর্বতগাত্রে তক্ষণ-প্রক্রিয়ার স্তম্ভরোগে। মিশর ও ব্যাবিলনীয় সভ্যতার কাব্যসাহিত্যও আবৃত্তি করা হোতো কিম্বা গীত হোতো বলে জানা গেছে। আমাদের দেশে বৈদিকযুগপরবর্তী বৌদ্ধশাস্ত্রসমূহের বিশেষ স্তব-তাল-লয়-ভঙ্কিতে আবৃত্তি করার কথা পণ্ডিতগণ উল্লেখ করেছেন।

উদাহরণস্বরূপ বৈদিক শ্লোক ও পরবর্তীকালের সংস্কৃত-কবিতা আবৃত্তির বৈশাদৃশ্য উল্লেখ করা যায়।

ঋগ্বেদ :

ওঁ | অগ্নিম্ ঈলে | পুরঃ হিতম্ | যজ্ঞস্ত দেবম্ | ঋত্বিজম্ | ইত্যাদি—ইত্যাদি।

আবৃত্তি করার সময় উচ্চারণে Pendulus Movement (Clock wise and Anti-clock-wise) রক্ষা করাই নিয়ম ; যদিও পদপাঠ, ক্রমপাঠ, জটাপাঠ ইত্যাদি অনেক রীতিই বৈদিক শ্লোকাবৃত্তির সময় অমুসৃত হোতো বলে জানা যায়।

[ঋগ্বেদে মোট এগারো রকমের পাঠ আছে—সংহিতাপাঠ, পদপাঠ, ক্রমপাঠ, জটাপাঠ, মালাপাঠ, লেখাপাঠ, শিখাপাঠ, ধ্বজপাঠ, দণ্ডপাঠ, রথপাঠ এবং যনপাঠ। বৈদিক সংস্কৃত সাহিত্যে স্বর-এর স্থান বিশেষভাবে উল্লেখযোগ্য। তাই এ সম্পর্কে প্রচলিত ধারণা ছিল স্বরের যথাযথ জ্ঞান ও প্রয়োগ বোধ না হলে বেদপাঠ অশুদ্ধ হবে। উদাত্ত (Acute or Raised Accent), অনুদাত্ত (Grave Accent) ও স্বরিত (Circumflex Accent)—এই তিন প্রকারের স্বরপ্রয়োগরীতি প্রচলিত ছিল। এগারো প্রকারের পাঠ-রীতির মধ্যে উদাহরণস্বরূপ একটি রীতির (পদপাঠ) উল্লেখ করা যায় : এতে প্রত্যেকটি ঋক্-এর প্রত্যেকটি পদ বা শব্দ সন্ধিবিচ্ছেদ করে স্বতন্ত্ররূপে এবং সমাসবদ্ধ পদকে বিভক্ত করে পাঠ করা হোতো। যেমন—

অগ্নিম্ ঈলে পুরঃ হিতম্।

যজ্ঞস্ত দেবম্ ঋত্বিজম্॥

হোতারম্ রত্ন-ধাতম্ ॥]

লেখার পদ্ধতি জ্ঞাত হওয়া সত্ত্বেও দু'হাজার বছরেরও বেশী সময় পর্যন্ত ঋক্বেদের শ্লোকাবলী লিপিবদ্ধ করা হয়নি মূল্যত একটি কারণে—লেখাপড়ার চেয়ে আবৃত্তির উৎকর্ষতা। তাইতো ঋষিকবি বলেছেন—

“আবৃত্তি সর্বশাস্ত্রাণাং বোধাদপি গরীয়সী।”—সকল শাস্ত্রেই আবৃত্তি বোধ বা

ভাবগ্রহণশক্তির চেয়ে শ্রেষ্ঠতর। স্বভাবতই, পণ্ডিতগণ মনে করতেন লেখ্যরূপে বৈদিকসাহিত্যের সব কিছু ধরা যায় না।

কণ্ঠস্বর, স্বরপরিবর্তনপ্রক্রিয়া, সুরের টান, হ্রস্ব-দীর্ঘ-অর্ধমাত্রার উচ্চারণের কোঁক ও অন্তান্ত বৈশিষ্ট্যগুলি শুধুমাত্র আবৃত্তিতে রক্ষিত হয়। সেজন্যই প্রায় দু'হাজার বছর পৰ্ব্বন্ত বেদের কবিতা কাগজে কলমে বিধৃত হয়নি। কণ্ঠে কণ্ঠে প্রবাহিত হয়ে এসেছে। আবৃত্তির এতটা মূল্যের জন্তই বেদের সময় থেকে আবৃত্তি বৈদিক শিক্ষার একটা বিশিষ্ট অঙ্গ বলে স্বীকৃত হয়েছিল। বাতে একটি অক্ষরও পড়ে না যায় অথবা বিকৃত না হয় তার জন্তে বেদের কবিতা নানান হাঁদে আবৃত্তি করা হতো। এই সব হাঁদের নাম ছিল ‘পাঠ’। আবার আঠারো মাত্রার মন্দাক্রান্তা ছন্দে কালিদাসের মেঘদূতম্ আবৃত্তি কিন্তু বৈদিক স্লোক আবৃত্তির Pendulus রীতি অনুযায়ী হয় না, হলে সুনতে আদৌ ভাল লাগে না।

কালিদাসের ‘মেঘদূতম্’এর

“কশিৎ কাস্তা বিরহগুরুণা স্বাধিকারঃ প্রমত্তঃ।

শাপেনাস্তং গমিতমহিমা বর্ষভোগ্যেন ভর্তুঃ ॥” কিংবা ‘রঘুবংশম্’-এর

“দূরাদয়শ্চক্ৰ নিভস্ততরী তমালতালিবনরাজিনীলা।

আভাতিবেলা লবণাস্থরাশোধীরা নিবদ্ধেব কলঙ্করেখা ॥”

স্লোকের আবৃত্তি বিশেষ সুরে, উদাত্ত-অহুদাত্ত মস্ত্রসুরে, স-শ-স, হ্রস্বদীর্ঘ-স্বর, ন-ণ এবং অন্তান্ত নিয়মাবলী মেনেই (ছন্দমঞ্জরীর) করতে হবে এবং বলাই বাহুল্য আবৃত্তির অল্পবঙ্গগুলি প্রচ্ছন্ন-অপ্রচ্ছন্ন সুর ও লয়ের নির্দিষ্ট নিয়মে নিয়ন্ত্রিত হবে। অবশ্য আমার এই মন্তব্যকে কেউ যেন ‘ব্যাকরণের জন্তই শিল্পসাহিত্য’ উক্তির সমার্থক কিছু ভেবে না বসেন। আসল কথা হোলো—প্রত্যেক আবৃত্তিবিষয়েরই একটা সুনির্দিষ্ট নিয়মনিষ্ঠতা আছে বা থাকে এবং বোধহয় সকলেই স্বীকার করবেন যে থাকা উচিত।

বৌদ্ধশাস্ত্রের স্তোত্রগুলি পালিভাষায় লেখ্যরূপ পায়। পালিতে শুধুমাত্র ‘স’-এর ব্যবহার হয়, ‘শ’ ও ‘ষ’ নেই। ‘ণ’ অচলিত। বুদ্ধের পঞ্চশীলের লেখ্যরূপ হোলো—

“পানং ন হানে।

ন চ দিন্নমাদিয়ে।

মুসা ন ভাসে।

ন চ মজ্জপোদিয়া।

ন চ কামেসু মচ্ছিচার্য ॥”—এই পঞ্চশীল কিংবা বুদ্ধ-সজ্জ-ধর্ম-শরণমন্ত্রের আবৃত্তি-

রীতি কিছুটা একঘেয়ে স-ঋ-গ-ম হয়ে পঞ্চম-এর মধ্যে আবর্তিত হয় অর্থাৎ একটি সপ্তকও এর পরিসর (Range) নয়।

আবার চার্চে ক্যারোল-সঙ্গীতের আবৃত্তির ধরণধারণের সঙ্গে অতি অবশ্যই স্বাতন্ত্র্য পরিলক্ষিত হবে বাইবেলের—“To everything there is a season and a time to every purpose under the heaven. A time to be born and a time to die, a time to plant and a time to pluck up that which is planted. A time to kill and a time to hail. A time to love and a time to hate ; a time of war and a time to peace.” নীতিবাক্যের আবৃত্তিতে। [একইভাবে উল্লেখ করা যায় মধ্যযুগে শেক্সপীয়ারের হ্যামলেট নাটকের “To be or not to be...” স্বগতোক্তি অংশটি গত চারশো বছর ধরে কত বিখ্যাত অভিনেতা কত বিচিত্র নাটকীয় রীতিতেই না এটি আবৃত্তি করেছেন।]

আবার মূল আরবী কিবা ফারসীভাষার অনুবাদে আল-কুরআন কিবা আল-হাদিস-এর সূত্রগুলি আবৃত্তি করা হয় জসদমন্দ্রস্বরে স্তম্ভমণ্ডিত সুরারোপের আধারে। তেমনি ভোরের আজান-এর যে সুর-ধ্বনি যে কোনো মাহুকের দেহমনে পবিত্র-প্রশান্ত আনন্দানুভূতির সঞ্চার করে তা উপযুক্তভাবে অনুশীলনসাপেক্ষ।

উদাহরণ-বাহুল্য পরিহার করেও বিশেষভাবে উল্লেখ্য যে, তথাকথিত সভ্য-সমাজের বাইরে আদিবাসী ও উপজাতি জনগোষ্ঠীর লোকসমাজের নানান ধর্মীয় ও সামাজিক অনুষ্ঠানেও শব্দ-ধ্বনি-সঙ্গীতময় আবৃত্তির বহুবিচিত্র প্রয়োগ পরিলক্ষিত হয়।

আমরা জানি, ব্যক্তি বা সমষ্টিমাহুকের ভয় থেকে ভক্তি এবং আচার-সর্বস্ব ভক্তি থেকেই পৃথিবীর নানান দেশে দেবদেবীর কল্পনার অনুবন্ধ রূপে নানান ধর্মবোধের সূচনা হয়। এই ধর্মবোধের মুখ্যত দুটি বিভাগ—প্রথমটি অন্ধ আচারসর্বস্বতা বা আচরণের দিক। দ্বিতীয়টি ধর্মবোধের বিভিন্ন প্রকাশের সামাজিক তাৎপর্যমণ্ডিত প্রয়োগকর্ম—যা কৃষ্টি (কর্ণা শব্দ থেকে) বা সংস্কৃতি অভিধায় অভিহিত হয়েছে। ধর্মবোধের প্রায় অভিন্ন অর্থে সভ্যতার প্রাথমিক পর্দায় তো বটেই, পরবর্তী পর্দায়-গুলিতেও সামাজিক মাহুকের আচরণের ধরণধারণগুলি তার কার্যকরী অভিজ্ঞতার নিরীখে সংগঠিত হয়েছে। একেই কলাচর্চা বা সংস্কৃতিচর্চা বলা যায়। যদিও বিবর্তনের বহু ধাপ পেরিয়ে মাহুকের সংস্কৃতির সংজ্ঞাকে সাম্প্রতিককালে সংজ্ঞায়িত করা যায়—মাহুকের চলমান সংগ্রামী জীবনের প্রত্যক্ষকল্প রসরূপ।

জর্জ টমসন তাঁর Human Essence গ্রন্থে (বস্তুবাদ —সৌরেন বসু) প্রাসঙ্গিক বিষয়ের যে বক্তব্য রেখেছেন তার কিয়দংশ উদ্ধৃত করা হচ্ছে :

“শ্রমসঙ্গীত বা কর্মসঙ্গীত কোন ধরনের সমষ্টিগত বা ব্যক্তিগত দৈহিক শ্রমের নির্দেশজ্ঞাপক অঙ্গসঙ্গ, যেমন নৌকা বাওয়া, ভারী জিনিস তোলা, জালটানা, ফসলকাটা, তাঁতবোনা প্রভৃতি। এর দুটি ভাগ আছে—(সকলে মিলে) ধূয়া ধরা এবং (তৎক্ষণাৎ) মুখে মুখে রচনা করা।

ধূয়া বা শ্রমকালীন চিংকার (বোল) এক অসংবদ্ধ আওয়াজ বা ঠিক কাজেরই সময় শারীরিক শক্তি ব্যবহারে করা হয় এবং একই ধরনে বার বার পুনরাবৃত্তি করা হয়। এটি প্রকৃতপক্ষে স্বরবস্তুর অন্তর্দৈহিক নড়াচড়ার প্রতিবর্ত ছাড়া আর বেশি কিছু নয়, যদিও এটি একই সাথে দুটি কাজ করার সচেতন উদ্দেশ্যে প্রভাবিত। এর সরলতম রূপের সময়ে এতে দুটি বা তিনটি অক্ষর থাকে। নৌকার মাঝি-মাঝারা আওয়াজ দেয়—‘ও-আপ্-!’ প্রথম অক্ষরটি প্রস্তুতির সঙ্কেত, দ্বিতীয় শব্দটি দাঁড়ে জোর দেওয়ার মুহূর্তের। তিন শব্দের তৃতীয় শব্দটি শিথিলতার জ্ঞাত খামার প্রয়োজনে—যেমন ভোজার নৌকা বাওয়ার গানে—‘এ-আক্-নিয়েম্’। মুখে মুখে বাঁধা শ্রমচিংকারের মাঝখানে গাওয়া হয়ে থাকে সুসংবদ্ধ এবং পরিবর্তনমূলক নিজেদেব কাজ সম্পর্কে শ্রমিকদের মনোভাব। যেমন—দক্ষিণ আফ্রিকার পাথরভাঙার গানে :

ওরা অত্যাচারী—এ-হে,

ওরা নিষ্ঠুর—এ-হে,

ওরা নিজেরাই কফি খায়—এ-হে,

দেয়না তো আমাদের একটুও—এ-হে।

এইভাবে শ্রমচিংকারের প্রথম অক্ষরের সঙ্গে দ্বিতীয় অক্ষরের যে সম্পর্ক, মুখে মুখে বানানো গানের সাথে সাময়িকভাবে তার সেই একই সম্পর্ক। সঙ্গীত উদ্ভূত হয়েছে (সমবেত) চিংকার থেকে, ঠিক যেমন এই চিংকার জন্মলাভ করেছে কাজের (শ্রম) মধ্য থেকে। ...এই প্রসঙ্গে চীনদেশের একটি উদাহরণ (নবম শতাব্দী) :

ঘরের থেকে হাজার মাইল দূরে

দরকারে ঐ বিশটি বছর ধরে।

আগের গানের একটি শব্দগুচ্ছে

তোমার চোখে অশ্রুবারি ঝরে ॥

—এই ধরনের কবিতা সারা বিশ্ব জুড়ে রয়েছে।

সঙ্গীত হিসাবে বিশ্লেষণ করলে চতুষ্পদি হচ্ছে দুটি শব্দগুচ্ছে—ভাগ করা সঙ্গীতময় বাক্য, যার প্রত্যেকটিতে দুটি সংখ্যা আছে। দুটি শব্দগুচ্ছে একে অন্তের ঘোষণা ও উত্তর হিসাবে আছে। প্রথমটি দ্বিতীয়টিতে নিয়ে যায় এবং দ্বিতীয়টি প্রথম থেকে উদ্ভূত। সুতরাং তারা একটি রূপকমিলন প্রস্তুত করে, বা এসেছে

শ্রম-সঙ্গীতের দুটি অংশের মিলন থেকে; একেই সঙ্গীতবিদ্যা ঐক্য-রূপ এ-বি বলে থাকেন।”

স্বতন্ত্রা, সভ্যতার আদিযুগ থেকে মানুষের সংস্কৃতিচর্চার স্বয়ং-ধ্বনি-বাক্-লিপি-কাব্য প্রভৃতির বিভিন্ন আবেগময় জ্ঞাত-অজ্ঞাত সুরসমন্বিত আবৃত্তি ছিল এবং আছে। বিভিন্নদেশে বিভিন্নকালে বিচিত্র অল্পবহুসহ এই আবৃত্তি কখনো ধর্মীয় বিষয়কে, কখনো শ্রম বা কর্মকে কেন্দ্র করে রচিত এবং সম্প্রচারিত হয়েছে বিভিন্নভাবে। যদিও, গ্রীক নাটকের দেববাদ-নির্ভর নিয়তিবাদ প্রচারক কোরাস-এর আবৃত্তির সঙ্গে প্রয়োগগত বৈশিষ্ট্য ও বৈচিত্র্য অতি অবশ্যই ছিল পরবর্তীকালের বৈদিক মন্ত্রোচ্চারণে, লাওঞ্জের তাও-বাদ ব্যাখ্যান, বৌদ্ধ স্তোত্রগানে, ভোরের আত্মানন্দধ্বনিত, বাইবেলের নীতির ধ্বনিময় উচ্চারণে কিংবা দক্ষিণ আফ্রিকার পাথরভাঙা গানের শ্রম-সঙ্গীতের যান্ত্রিক ছন্দপ্রয়োগে। বলা বাহুল্য, বিভিন্ন ধর্মের স্তোত্র-মন্ত্রাদির যে উল্লেখ করা হোলো তার অন্তর্নিহিত তাৎপর্য নিছক অহুসরণসর্বস্বতা নয়, পরন্তু সামাজিক-সাংস্কৃতিক-মানবিক কর্মেরণার রসরূপ, কারণ মানুষের যুগযুগান্তের কল্যাণৈষণা আচারসর্বস্ব ধর্মবোধকে মনের মাধুরী মিশ্রণে শিল্প ও সৃজনশীল প্রক্রিয়ার মধ্য দিয়ে জীবনায়ণের ঐশ্বর্যে রূপান্তরিত করেছে। আর একটি উদাহরণ উল্লেখের মধ্য দিয়ে আলোচ্য প্রসঙ্গের উপসংহার পর্বে প্রবেশ করা যেতে পারে। পৃথিবীর বিভিন্ন দেশে আদিবাসী উপজাতি কিংবা প্রচলিত নানান ধর্মাবলম্বী মানুষের ধর্মগ্রন্থাদিতে জগৎসৃষ্টির যে উপাখ্যান বা ইতিবৃত্ত পাওয়া যায় তা মোটামুটিভাবে এক হলেও গঠন ও বর্ণনরীতিতে স্বতন্ত্র বৈচিত্র্যের ব্যঞ্জন সূচিত করে। এবং বলাইবাহুল্য, একটিই কারণ এবং তা হোলো—আদিম মানুষের জগৎ সম্পর্কে ধারণা তার সামাজিক সম্পর্কের ধারণার মধ্যে তা সীমাবদ্ধ ছিল।

এবার দেখা বাক আবৃত্তির সংজ্ঞা বা তার প্রয়োগ সম্পর্কে দেশে-বিদেশে ধ্যান-ধারণা বা রূপরেখার পরিচয়বাহী চিহ্নটি কেমন।

আমাদের প্রাচীন নাট্যশাস্ত্রসমূহে যে চৌষষ্ঠি কলাবিধির কথা বলা হয়েছে তার মধ্যে দুটি হোলো—‘সংপাঠ্য’ এবং ‘মানসী কাব্যক্রিয়া’। সংপাঠ্য-র অর্থ হোলো এমন বিষয় বা সম্যকভাবে পাঠ করা যায়—যার সোজামুজি অর্থ দাঁড়ায় বর্তমান আবৃত্তি বা Recitation। শ্রোতার উপযুক্ত পরিতোষণের জন্য বিশেষভাবে পুনঃ পুনঃ পাঠ কিংবা জ্ঞাপনের জন্য উদ্দেশ্যমূলক পাঠ—এই দুটিই উক্ত শব্দে সূচিত হয়। আবার এর অর্থ সম্মিলিত বা দুজনে মিলে পাঠও বোঝায়। কামসুত্রম্ গ্রন্থের অন্ত্যতম টীকাকার যশোধর বলেছেন—পূর্বনির্ধারিত ব্যক্তি একটি গ্রন্থপাঠ করবে এবং তার সঙ্গে সঙ্গে অন্য একজন একইভাবে সহযোগিতা করে যাবে। ‘কাব্যক্রিয়া’ নামে কলাবিচার উল্লেখ পাওয়া যায়, তারও প্রকৃত অর্থ হোলো—উত্তম কাব্যপাঠ। টীকাকার এর ব্যাখ্যায়

বলেছেন—মাজা, সন্ধি, সংযোগ, অসংযোগ, ছন্দ, বিভ্রাস সঠিকভাবে অনুসরণ করে পাঠ করাকে কাব্যক্রিয়া বলে। টীকাকারের মতে—সংহত, প্রাকৃত, অপভ্রংশ প্রভৃতি ভাবাকেও এই পঠনক্রিয়ার মধ্য দিয়ে স্থম্পষ্ট করে তোলা প্রয়োজন। এছাড়া পাঠক্রিয়ার ছন্দজ্ঞান তো অত্যাৱশ্যক।

সুতরাং ‘আবৃত্তি’ কলাটি অবশ্যই কোনো সাম্প্রতিককালে সৃষ্ট প্রয়োগবিজ্ঞান নয়, অস্তুত দু’হাজার বছরেরও পূর্ব থেকে যে এর চল ছিল তার প্রমাণ শ্রুতি বা বেদ। তখন থেকেই অভিনয়ক্রিয়ার সঙ্গে আবৃত্তিকলা সম্পৃক্ত থাকলেও কিছুটা স্বাতন্ত্র্য অবশ্যই ছিল। অভিনেতার। যখন আবৃত্তি করেন তখন যদি কাব্যংশ তাঁদের অভিজ্ঞতার আয়তনে (বিশেষ বিশেষ রসের প্রকাশ-পারঙ্গমতার নিরীখে) এসে পড়ে তাহলে তাঁরা অবশ্যই কৃতকার্ণ হন, নচেৎ আবৃত্তিতে প্রয়োজনীয় রসসঞ্চারে ব্যর্থ হন। আবৃত্তির টেকনিক অভিনয় থেকে স্বতন্ত্র, আবৃত্তিকারকে কাব্যের সমস্ত দিক পরিপূর্ণরূপে উপলব্ধি করতে হয়। কারণ কাব্যে যতগুলি রস প্রস্ফুটিত হয়েছে তার সবগুলিই তাঁকে একক প্রচেষ্টায় শুধুমাত্র কঠিনসম্পদের দ্বারা ফুটিয়ে তুলতে হবে এবং তার দ্বারা কাব্যের সামগ্রিক effect প্রোতাদের মধ্যে সঞ্চারিত করতে হবে। একজন অভিনেতার দায়িত্ব শুধু তাঁর সংলাপকে পরিব্যক্ত করা কিন্তু আবৃত্তিতে আরো অধিক কিছু সংযোজিত হয় যা কাব্যের গ্রহনকার্যকে নির্বহ করে তুলেছে। সুতরাং পঠনকাজ যদি স্বচাৰু ও স্থলিত না হয় তাহলে কবিতাপ্রবণ প্রোতাদের কাছে এক্ষেত্রে মনে হবে। অতএব আবৃত্তিকারের সাহিত্য তথা কাব্যবোধ অভিনেতার চেয়ে অনেক বেশী সক্রিয় ও গভীর হওয়ার প্রয়োজন। আবৃত্তি মূলত subjective, আমাদের চিন্তাধারা নিয়ন্ত্রিত, আর অভিনয় মুখ্যত objective, যা প্রয়োগের মাধ্যমে প্রস্ফুটিত, সুতরাং আবৃত্তিকারকে কিছু পরিমাণে অস্তুত বুদ্ধিজীবী হতে হবে কারণ তাঁকে কবি অনুসারী হয়েও একজন স্বতন্ত্র স্রষ্টা হয়ে উঠতে হয়। ড. অরুণকুমার বসু তাঁর এক পত্র-নিবন্ধে অস্তুত দেশে আবৃত্তির সংজ্ঞা সম্পর্কে ধ্যানধারণার আলোচনা করেছেন সুন্দরভাবে। ষোড়শ শতকের শেষদিকে রোম নগরে অর্যাটোরি অফ্-সেন্ট ফিলিপনরি নামে একটি খৃষ্টীয় প্রতিষ্ঠানে বাইবেলের বক্তৃতামূলক গল্প-পঢ়াংশ সমবেত কর্তে অভিনয়রীতিবর্জিত পদ্ধতিতে আবৃত্তি করা শেখানো হতো। ঐ সময় থেকেই কাব্যপাঠ কিম্বা কাব্য-আবৃত্তির ইতিহাস সংগ্রহ করা আরম্ভ হয়। মধ্যযুগের ইংরেজিতেই প্রথম রি-সাইটেন শব্দ পাওয়া যায় (আবৃত্তি অর্থে না হলেও বিবৃত করা অথবা কিছু বলা অর্থে)। মধ্যযুগের ফরাসীতে সমার্থক শব্দ হোলো রি-সাইতের,—যার মূল লাতিন শব্দ হোলো রি-সাইতারে (লাতিন ভাষাতে ‘তারে’ বৃক্ত হয়ে ক্রিয়াপদ সংগঠিত হয়) যার অর্থ হোলো মন থেকে বা স্মৃতি থেকে কোনো কিছু

বলা। ইতালীর ভাষায় ‘রিসাইতেতিভো’ সমার্থক শব্দ। স্তবরাং বোঝা যাচ্ছে—ইংরেজি বিশেষ্য শব্দ ‘রিসাইটেশন’ এবং ধাতুরূপ ‘রিসাইট’ কয়েক শত বৎসর পূর্ব থেকেই প্রচলিত আছে—বার-অর্থ স্মৃতিনির্ভর পাঠ বা উচ্চারণ। অক্সফোর্ড ডিক্সনারীর ভাষায়—“to repeat or utter aloud (something previously composed, heard or learned by heart)” —বা সম্প্রতি আরো সুনির্দিষ্ট অর্থে—“to repeat to an audience (a piece of verse or other composition) from memory and in an appropriate manner”, অর্থাৎ পূর্বপ্রতিত পূর্বজ্ঞাত অথবা পূর্বজ্ঞাত কোনো কবিতা বা অন্ত কোনো রচনার উচ্চকণ্ঠে পুনরাবৃত্তি—এই ছিল অর্থ। গ্রীক নাটকের কোরাস চরিত্রগুলিতে আমরা এই ক্রিয়ার কথা জেনেছি। স্তবরাং এই যে স্মৃতিনির্ভর পাঠনক্রিয়া বা আবৃত্তি বা Recitation—এর প্রচলন প্রাচীন ইউরোপের বিভিন্ন দেশে বিভিন্ন ভাষায় বিভিন্ন সময়ে ছিল। ইংরেজি ভাষায় ষোড়শ শতক থেকে Recite ক্রিয়াপদটির বিভিন্ন ব্যবহারের কয়েকটি উদাহরণ উল্লেখ করা যাক :

(১) All other kinds of poems.....were only recited by mouth : 1589 A.D.

(২) I recite some Heroic lines of my own : 1709 A.D.

(৩) The dialogue was neither sung in measure, nor declaimed without Music, but recited in simple musical tones : 1789 A.D.

‘Recite’ ধাতুরূপটির আরো অনেক প্রয়োগ ছিল বলে জানা যায়। Oxford Dictionary-তে তার কয়েকটি উদাহরণ দেওয়া আছে। এছাড়া ইংরেজ কবি মিলটন ১৬৪১-এর এক লেখার বলছেন—“Wise and artful recitations sweetened with eloquent and graceful inticements”—কণ্ঠস্বরের মাধুর্য দিয়ে শ্রোতৃমণ্ডলীকে উদ্বেগিত করার জন্য স্মৃতিনির্ভর কাব্যপাঠনবিজ্ঞা পাঠের ব্যবস্থা তখন যে চালু ছিল তার প্রমাণ পাওয়া যাচ্ছে। ১৮৪১ খৃষ্টাব্দে প্রকাশিত একটি আরব্য উপজ্ঞাসের ইংরেজি সংস্করণে বলা হয়েছে Thus, on the first night of the thousand and one, Shahrazad commenced her recitations—এখানে কোনো কবিতা পাঠের কথা নেই বটে কিন্তু মনোরম ভঙ্গিতে গল্প বলা বোঝানো হচ্ছে। কিন্তু Recitation যে বক্তৃতা নয় তা অত্যন্ত স্পষ্ট করে ১৮৪৭ খৃষ্টাব্দে প্রকাশিত এক গ্রন্থে বলা হচ্ছে—There were recitations and lectures in a spacious Council-room. আমেরিকান সাহিত্যে উনিশ শতকে Recitation অর্থে বোঝানো হয়েছে—The repetition of a prepared lesson

or exercise, an examination on something previously learned or explained.

সুতরাং প্রাচীনকালে দেশে-বিদেশে আবৃত্তি যে স্মৃতিনির্ভর পাঠনবিজ্ঞা ছিল— সে বিষয়ে সন্দেহের কোনো অবকাশ নেই। মহাকবি গ্যায়টের আবৃত্তি প্রসঙ্গে একটি মন্তব্য দিয়ে পূর্বকথন (ক) অধ্যায়ের আলোচনা শেষ করা যাক। তদানীন্তন জার্মানীতে ভাইমার বিশ্ববিদ্যালয়ের ভারপ্রাপ্তরূপে বেশ কিছু নিয়মকানুন তৈরী করেন গ্যায়টে। আবৃত্তি ও অভিনয়ের পার্থক্য সম্বন্ধে তাঁর বক্তব্য ছিল: “আবৃত্তি বিশেষ ধরনের কথন। এটি এবেবারে আগুত হওয়া গদগদকণ্ঠের বক্তৃত। নয়, আবার একেবারে শান্ত, নির্লিপ্ত ভাষণও নয়—এ দুয়ের মাঝামাঝি-স্বরের উত্থান-পতন-যুক্ত বাচনপ্রথা। কবির আদর্শ এবং কাব্যের বিষয়বস্তুর নানা রসগত পার্থক্য আবৃত্তি-কারের মধ্যে যে যে ভাবের সৃষ্টি করে সেই ভাব সে তার কণ্ঠস্বর দিয়ে প্রকাশ করে। এর জন্য তার নিজের স্বভাব অথবা ব্যক্তিগত বৈশিষ্ট্যকে বর্জন করতে হয় না।”

পূর্বকথন-(ক)-এর পরিপ্রেক্ষিতে দশম থেকে উনিশ শতকের প্রথমার্ধ পর্যন্ত সময়ের বাংলা সাহিত্যের (বিশেষ করে কাব্যের) আবৃত্তি-উপযোগিতার বিশ্লেষণ।

বাংলাভাষা ও সাহিত্যের লেখ্যরূপের বয়স প্রায় হাজার বছরের। বাংলা লেখ্যরূপের পূর্বে কথ্যরূপের নির্দিষ্ট গঠন-প্রকৃতি জানা না গেলেও তা যে অবশ্যই ছিল সে বিষয়ে সন্দেহের কোনো অবকাশ নেই।

মহামহোপাধ্যায় হরপ্রসাদ শাস্ত্রী আবিষ্কৃত চর্যাপদই বাংলাভাষা ও সাহিত্যের লেখ্যরূপের প্রাচীনতম নিদর্শন। সংস্কৃতভাষায় রচিত মূল পুঁথি ‘চর্যাপদ্যবিনিস্কয়ঃ’ একটি সংগ্রহ-গ্রন্থ। আলো-আঁধারি ভাষা বা সন্ধ্যাভাষায় রচিত (খানিক বোঝা যায়, খানিক বোঝা যায় না) তেইশজন পদকর্তা রচিত পঞ্চাশটি চর্যার বিষয়বস্তু— বৌদ্ধ সহজিয়াত্ব, মহাযানীযোগ ও তত্ত্বসাধনার মতাবলী।

পূর্বকথন (ক)-এর প্রেক্ষিতে দশম থেকে উনিশ শতকের মাঝামাঝি পর্যন্ত কালের বাংলা কবিতার আবৃত্তি-রূপরেখা নির্ধারণে স্বভাবতই চর্যাপদের আরো কিছু প্রাসঙ্গিক আলোচনা আবশ্যক।

প্রথমত, চর্যাপদ্যবিনিস্কয়ঃ পুঁথিতে মাত্র পঞ্চাশটি চর্যার পরিচয় থাকলেও পরবর্তীকালের বৈষ্ণবপদাবলী-শাক্তপদাবলী মঙ্গলকাব্যের ছায় বৌদ্ধগীতিকারারা দশম-দ্বাদশ শতকে যে বাংলাভাষায় বিশাল বৌদ্ধসাহিত্যভাণ্ডারের সৃষ্টি হয়েছিল তার অসংখ্য প্রমাণপঞ্জীসহ ব্যাখ্যা করেছেন মহামহোপাধ্যায় হরপ্রসাদ শাস্ত্রী, ড. প্রবোধচন্দ্র বাগচী, ড. মহম্মদ শহীদুল্লাহ, ড. স্বনীতিকুমার চট্টোপাধ্যায়, ড. কোডিয়ার প্রমুখ দেশী-বিদেশী মনীষিবৃন্দ। সুতরাং পরবর্তীকালের পদাবলী সাহিত্যের আদর্শস্থানীয় হল চর্যাপদ।

দ্বিতীয়ত, বাংলা পয়ার ও ত্রিপদী ছন্দের প্রাচীনতম রূপের সন্ধান চর্যাপদেই পাওয়া যায়। চর্যার প্রথম পদটি (লুইপাদ রচিত, পটমঞ্জরী রাগে গেয়) পয়ার ছন্দের কবিতার আদর্শ নিদর্শন :

কাআ তরুবর পঞ্চ বি ডাল।

চঞ্চল চীএ পইঠা কাল ॥

দিঢ় করিঅ মহাহুহ পরিমাণ।

লুই ভণই গুরু পুচ্ছিঅ জাগ ॥

সাধারণত কবি জয়দেব বিরচিত গীতগোবিন্দের রচনাকে পরায়ের আদর্শ বলা হয় কিন্তু চর্যাপুত্রি জয়দেবের আবির্ভাবের আগে রচিত বলে প্রমাণিত হয়েছে। স্বভাবতই কোনো কোনো পণ্ডিতজন মনে করেন প্রাচীনতার নির্দর্শনরূপে এবং বাংলায় সমগ্রকৃতিবিশিষ্ট বলে চর্যাপদেই বাংলাছন্দের আদিক্রমের সন্ধান পাওয়া যায়। উদাহরণস্বরূপ গীতগোবিন্দে চর্যার ছন্দের অঙ্কুরণপ্রয়াস উল্লেখ্য :

(চর্যাপদ—২৮ থেকে)

২ ২ ২ ২ ২ ১ ১ ২ ২ ১ ১ ২ ১ ১ ২ ২ ২

উ চা উ চা / পা ব ত উ হি / ব স ঙ্গে স ব রী / বা লী।

২ ২ ১ ২ ১ ১ ১ ১ ১ ১ ২ ১ ১ ১ ২ ১ ২ ২ ২

মো র ঙ্গি পী ছ / প র হি ৭ স ব রী / গি ব ত গু ৭ রী/মা লী॥

(গীতগোবিন্দ)

২ ১ ১ ২ ২ ১ ১ ২ ২ ২ ১ ১ ১ ১ ২ ১ ১ ২ ২

ধী র স মী রে / য মু না-তী রে / ব স তি ব নে ব ন- / মা লী।

২ ১ ১ ২ ১ ১ ১ ১ ১ ১ ২ ১ ১ ২ ১ ১ ১ ১ ১ ২ ২

পী ন প য়ো ধ র- / প রি স র - ম র্দ ন- / চ ঙ্গ ল - ক র যু গ- / শা লী ॥

ত্রিপদীর উদাহরণস্বরূপ উল্লেখ্য :

গঙ্গা জউনা মাঝেঁরে বহই নাঈ।

তহিঁ বুড়িলী মাতঙ্গী জোইআ

লীলে পার করেই ॥

বাহতু ডোষী বাহলো ডোষী

বাটত ভইল উছারা।

সদগুরু পাঅ পসারঁ জাইব

পুণ্ডু জিণ্ডরা ॥

এমনকি ত্রিপদীছন্দে রচিত বৈষ্ণবকবিতায় ধ্রুবপদত্রয়ের—

“সই কে বলে পীরিত্তি ভাল।

কালার সহিত পীরিত্তি করিয়া

কাঁদিয়া জনম গেল ॥”

সন্ধান ও চর্যাতে পাওয়া যায় ৪১তম পদে—

“অকট জোহআরে, মা কর হাথ লোহা।

আইম সভাবেঁ জই অগ বুঝসি

তুটই বাঘনা তোরা ॥”

অবশ্য স্বীকার করতেই হবে চর্যাপদরচনার অক্ষরসমতার দিকে বিশেষ লক্ষ্য না দেওয়ার ছন্দের দোষ কিছু কিছু আছে।

তৃতীয়ত, চর্যাতে অগজ্রংশ পাথার প্রভাব স্থপরিষ্কৃত, যেমন কিনা পরবর্তী-কালে রচিত গীতগোবিন্দে সংস্কৃতের।

চতুর্থত, আমরা জানি, অক্ষরের (syllable) সংখ্যা দ্বারা বিবিধ ছন্দের নামকরণ করা হয়েছে। যেমন—চতুর্দশপদী। চর্যাতেও সম্ভাব্য পাওয়া যাচ্ছে :

দশাক্ষরাবৃত্তি:

আজি তুমি বঙ্গালী ভইলী।

গিঅ বরিণী চণ্ডালী লেলী ॥

(চর্যা—৪২)।

বিন্দুগাদ গ হিএঁ পইঠা।

আগ চাহন্তে আগ বিণঠা ॥

জখা আইলেসি তখা জান।

মায় খাকী সজল বিহাণ ॥

(চর্যা—৪৪)।

মাইকেল মধুসূদন বাংলাভাষায় চতুর্দশপদাবলীর প্রবর্তকরূপে পরিচিত কিন্তু কোনো কোনো পণ্ডিতজন মনে করেন বৈষ্ণবপদাবলী সাহিত্যে, এমনকি চর্যাপদে চতুর্দশপদে কবিতারচনার অজ্র্র নিদর্শন আছে। প্রাচীনতম রূপের নিদর্শন হোলো দশম ও পঞ্চাশতম চর্যা।

[দশম চর্যা। রাগ—দেশাখ। রচয়িতা—কাহ্ন-পাদ।]

নগর বাহিরিরে ডোষি তোহোরি কুড়িআ।

ছোই ছোই জাহ সো বাক্ষণ নাড়িআ ॥

আলো ডোষি তোএ সম করিব য সাক্ষ।

নিধিন কাহ্ন কাপালি জোই লাংগ ॥

এক সো পছমা চৌষঠী পাখুড়ী।

উঁহি চড়ি নাচঅ ডোষী বাপুড়ী ॥

হালো ডোষি তো পুছমি সদভাবে।

আইসসি জাসি ডোষি কাহ্নরি নাবে ॥

তান্তি বিকণঅ ডোষি অবরনা চাংগেড়া।

তোহোর অন্তরে ছাড়ি নড়-পেড়া ॥

তুলো ডোষী হাঁউ কপালী।

তোহোর অন্তরে মোএ ঘেণিলি ছাড়ের মালী ॥

সরবর ভাঞ্জিঅ ডোষী খাঅ মোলাণ।

মায়মি ডোষি লেমি পরাণ ॥

পূর্বেই বলা হয়েছে অক্ষরসমতার দোষ চর্যাপদে আছে তাছাড়া, সন্ধ্যা-ভাষায় রচিত হওয়ায় অনেক পদের অর্থ সহজবোধ্য নয়। কিন্তু চতুর্দশপদাবলীর প্রাচীনতম নিদর্শনরূপে এটিকে অস্বীকার করার তো কোনো অবকাশ নেই, আর অর্থবোধগম্যতার ক্ষেত্রে পণ্ডিতজনের টীকা তো অলভ্য নয়। যেমন উল্লিখিত দশম চর্য্যাটির প্রাপ্য মমার্থ হোলো—ডোমজাতীয় লোকেরা অস্পৃশ্যরূপে সমাজে বিবেচিত হয় এবং তারা সাধারণত নগরের বাইরে অবস্থান করে। এ রীতির প্রতি লক্ষ্য রেখে মহাস্থব্রুপিণী পরিতুষ্টাবধুতী নৈরাশ্বা বা নির্বাণ দেবীকে ডোমী আখ্যায় অভিহিত করে ধর্মতত্ত্ব ব্যাখ্যাত হয়েছে। নৈরাশ্বা ইঞ্জিয়গ্রাহ্য নয় বলে অস্পৃশ্য ডোমজাতীয়া। কাহ্নপাদ বা কৃষ্ণাচার্য বলছেন—ওগো নৈরাশ্বা ডোমি, গুরুর উপদেশে এখন আমি বৃত্ততে পেরেছি যে রূপাদি বিষয় সমূহের বাইরে তুমি অবস্থান করো, এবং যারা সহজিয়া সম্প্রদায়ভুক্ত নয় একরূপ যোগিগণের চপলচিত্তকে তুমি কেবলমাত্র স্পর্শ করেই চলে যাও। অর্থাৎ তাঁরা তোমার আভাসমাত্র জ্ঞানতে পারে কিন্তু তোমাকে আরস্ত করতে পারে না। অর্থাৎ একমাত্র সহজিয়াপন্থীরাই নির্বাণরূপ মহাস্থব্রের অধিকারী হয়, অন্ত কেউ নয়। স্তত্রাং বক্তব্য হোলো—পরবর্তীকালের বৈষ্ণব পদাবলী সাহিত্যের তো বটেই এমনকি রবীন্দ্রনাথের “অতো চুপিচুপি কেন কথা কও ওগো মরণ, হে মোর মরণ। ওগো একী প্রণয়ের ধরণ” ইত্যাদি আবৃত্তিগুলির অর্থও কি খুব সহজসাধ্য!

তাছাড়া, পদগঠনরীতিতেও বিভক্তিক্রকরণের অনেক নিয়মই চর্যায় পরিলক্ষিত হয়। আধুনিক বাংলার কোনো কারকে কোনো বিভক্তিই একবচনে ব্যবহৃত হয় না—যা চর্যাপদে পরিদৃশ্যমান। আধুনিক বাংলায় সংস্কৃত ব্যাকরণের নিয়মাহুয়ারী লিঙ্গ-ব্যবহারের কঠোর নিয়ম নেই কিন্তু চর্যাপদে অপভ্রংশ ভাষার কঠোর প্রভাবে লিঙ্গের বিশিষ্টতা অধিকাংশক্ষেত্রে রক্ষিত হয়েছে। সমান সর্বণে সন্ধিপদ দীর্ঘ হয়, এই সূত্রাহুয়ারী গঠিত সমস্ত পদের দৃষ্টান্ত চর্যাতেও পাওয়া যায়। আধুনিক বাংলার মত দুই প্রকারে কারক গঠিত হয়—(১) বিভক্তিবোণে, (২) ভিন্ন শব্দ বা শব্দাংশ ব্যবহারে।

উপরোক্ত বিশ্লেষণের একটি মাত্রই উদ্দেশ্য এবং তা হোলো—প্রাচীনতম বাংলা-লেখ্যপদের (চর্যাপদ) রচনাগত রূপ-রীতিতে গুরুমুখ্যবিচ্ছাহুয়ারী আবৃত্তি-প্রবহ-মানতার প্রামাণ্য উপকরণগুলিকে উদ্ঘাটন করা। কারণ, ধর্মসাধনার প্রচ্ছন্ন ইঙ্গিত চর্যাপদের বিষয়বস্তু হলেও স্বয়ং এবং অসুভূতির প্রকাশগুণে এগুলি গীতিকবিতার অসাধারণ সৌন্দর্যে মণ্ডিত এবং উপস্থাপিত হয়েছে। চর্যাগুলির স্বাভাবিক গতি, সঙ্গীতমুখরতা, স্ব-প্রাকৃতিক অবয়বের ব্যঞ্জনায আবৃত্তির আদর্শ বিষয়বস্তু হয়ে উঠেছে।

সাম্প্রতিককালে জয়দেব-প্রাসঙ্গিকতা নিয়ে ছু'একজন উড়িয়ার পণ্ডিত প্রশ্ন তুললেও জয়দেবের বাঙালীস্ব সম্পর্কে সঠিক প্রমাণপঞ্জীর বহুবিধ নিদর্শনের অভাব নেই। এবং বাংলাসাহিত্যের প্রাচীনযুগের (বার চরিত্রলক্ষণরূপে দেববাদনির্ভর মানবিক ধর্মসাধনাকে চিহ্নিত করা যায়) সর্বশ্রেষ্ঠ কবিব্যক্তিত্বরূপে জয়দেব সর্বজন-স্বীকৃত বলা চলে। বস্তুতপক্ষে, ‘পদাবলী’ শব্দের উৎস হোলো—জয়দেবের মধুর কোমলকান্ত পদাবলী-পদটি। বাংলাসাহিত্যের শুধু আদিযুগেই নয়, সমগ্র মধ্যযুগেও পদাবলী সাহিত্যই সামাজিক মাহুঘের ধর্মজীবনায়নের মঙ্গলগীত বা ষোণারূঢ় সঙ্গীতরূপে পরিগৃহীত ও পরিকীর্তিত হয়েছে। কবি সত্যোজ্ঞনাথ দত্ত তাঁর ‘আমরা’ কবিতায় বলেছেন—

“বাংলার রবি জয়দেব কবি কান্তকোমল পদে।

করেছে সুরভি সংস্কৃতির কাঞ্চনকোকনদে ॥”

আদিযুগের একমাত্র সার্থক পদাবলী-রচয়িতা জয়দেবের কাব্যের একটি মাত্র বিষয়বস্তু হোলো—রাধাকৃষ্ণের প্রেমলীলা। বস্তুতপক্ষে, বাংলাসাহিত্যে ও দর্শনে রাধাতত্ত্বের সর্বপ্রথম প্রকাশ ও প্রচার জয়দেবের রচনাতে। সহজ-সুন্দর স্থূললিত রীতিতে রচিত জয়দেবের দশাবতারস্তোত্র একই সঙ্গে আবৃত্তি ও সঙ্গীতযোগ্য আদর্শ পাঠ। ঠিক তেমনি তাঁর রচিত মঙ্গলিকী স্তোত্র :

“প্রিত-কমলা-কুচমণ্ডল, ধৃত-কুণ্ডল

কলিত-ললিত-বনমাল

জয় জয় দেব হরে ॥ ১

দিনমণি-মণ্ডল-মন্দন, ভব-খণ্ডন,

মুনিজন-মানস হংস।

জয় জয় দেব হরে ॥ ২

কালিয়-বিষধর-গঞ্জন, জন-রঞ্জন,

যতুকুল-নলিন-দিনেশ

জয় জয় দেব হরে ॥ ৩

মধু-সুর-নরক বিনাশন, গন্ধদাসন,

স্বরকুল-কেলি-নিদান

জয় জয় দেব হরে ॥ ৪

অমল-কমল-দললোচন, ভবমোচন

ত্রিভুবন-ভবন-নিধান

জয় জয় দেব হরে ॥ ৫

—শুধুমাত্র ভক্তজনের

চণ্ডীদাস কয় করি অল্পনয়
ঠেকেছে কালিয়া-ফাদে ॥”

বিজ্ঞাপতি-চণ্ডীদাস মধ্যযুগের বাংলাসাহিত্যের চৈতন্যপূর্ব যুগের সর্বশ্রেষ্ঠ প্রতিভা। এঁরা ছাড়া, শিবায়ণকাব্যের রচনার সূচনাও ঘটে চৈতন্যপূর্বযুগে। শিবায়ণ বা শিবমঙ্গলের প্রাঙ্গনিক উল্লেখ প্রয়োজনীয় কারণ শিবায়ণ-বচনিকাতেই বাংলাগানের আদিরূপ বিদ্যুত আছে। স্বভাবতই বাংলাগল্পপাঠ এবং আবৃত্তি করার ব্যাপারে বিষয়টি ঐতিহাসিকতার দিক থেকে স্মরণযোগ্য। খ্রীচৈতন্যের জীবন ও সাধনা বাংলাসাহিত্যের মধ্যযুগকে শুধু নিয়ন্ত্রিত ও পরিচালিতই করেনি (বাংলাসাহিত্যের সমগ্র মধ্যযুগকেই অনেকে খ্রীচৈতন্যনামাঙ্কিত করে থাকেন) পরন্তু অসাম্প্রদায়িকবোধ, সাম্যচেতনা, সমন্বয় মানসিকতা এবং সর্বোপরি ধর্ম-সমাজে (এমনকি রাজনীতিতে) সকল প্রকার অগ্রাধ-অবিচার-অত্যাচারের বিরুদ্ধে প্রতিবাদে মুখর ও কার্যকরী ভূমিকা পালনে তৎপরতার প্রবর্তক, পথপ্রদর্শক এবং মূর্তিমান আদর্শ চরিত্ররূপে আজো খ্রীচৈতন্য বাঙলা ও বাঙালীর কাছে অমিত্যয় মাহুদরূপে স্বীকৃত এবং বন্দিত। খ্রীচৈতন্যকে অবলম্বন করে শুধু বাঙলাভাষায় নয় অগ্রাধ ভারতীয় ভাষাতে যত জীবনী-সাহিত্য, নাটক, কাব্য ইত্যাদি রচিত হয়েছে পৃথিবীতে আর কোনো ব্যক্তিমাহুদ সম্ভবত (বীণাখ্রীষ্টের কথা মনে রেখেই বলা যায়) সে পর্যায়ের পৌছান নি। খ্রীচৈতন্যের সমকাল থেকে অষ্টাদশ শতকের শেষ পর্যন্ত জীবনী ও পদাবলী সাহিত্যের যে কুলপ্লাবী মহাধারা প্রবাহিত হয় তা কাব্যরসিক বাঙালীর কাছে আজো মহাসম্পদ শুধু নয়, প্রেরণারও উৎসস্বরূপ। এক কথায় বলা যায়, এ যুগের গীতিকবিতাগুলি মান ও রসমাধুর্যে শুধু বাংলাসাহিত্যের নয় সমগ্র বিশ্বসাহিত্যেরই সম্পদবিশেষ। বাহুল্যবোধে উদাহরণ-উদ্ধৃতি পরিহার করছি।

আর আমরা তো জানি, গীতিকবিতা কথ্যাটির অর্থ গান ও কবিতার সংমিশ্রণ। ইংরাজি সাহিত্যে একে বলা হয় Lyric (সঙ্গীতমূলক কবিতা বীণাযন্ত্রের বা Lyre সহযোগে গীত হোতো বলে নামকরণ হয়—Lyric)। আসলে কবিরা মনের ভাবকে প্রকাশ করেন শব্দালঙ্কার ও অর্থালঙ্কারের মনোহারী রূপের অলঙ্কারে। বিশিষ্ট কাব্য-সমালোচক এ্যাবারকোষে তাঁর ‘The Idea of Great Poetry’ গ্রন্থে বলছেন :

“I will call it compendiously ‘Incantation’, the power of using words so as to produce in us a sort of enchantment, and by that I mean a power not merely to charm and delight, but to kindle our minds into unusual vitality, exquisitely aware both of things and of the connections of things”.

প্রসঙ্গত উল্লেখ্য, মধ্যযুগের বাংলাসাহিত্যে প্রত্যক্ষ-অপ্রত্যক্ষ প্রেরণাব্যতিরেকে শিবমঙ্গল, মনসামঙ্গল, ধর্মমঙ্গল, চণ্ডীমঙ্গল কাব্যের ধারাপ্রবাহও বাঙলা-বাঙালীর কাব্য ও সঙ্গীত রসধারায় মূল্যবান অবদান যুগিয়েছে, যেমন কিনা চট্টগ্রামের আল-ওয়াল ও রোলাঙ-এর কবিসমাজের সহজ-সরল কিন্তু হার্জ কাব্যসম্পদের কথা আমরা ভুলতে পারি না।

বাংলাসাহিত্যের মধ্যযুগের আলোচনায় ছেদ টানার পূর্বে কবি ঈশ্বর গুপ্তের কাব্য সম্পর্কে অল্প কিছু বক্তব্য নিবেদন অবশ্য প্রয়োজনীয়। ঈশ্বর গুপ্তকে বাংলাসাহিত্যের ‘জেনাস্’ বলা হয়। গ্রীকদেবতা জেনাসের (যার নাম থেকে জাহ্নয়ারী মাসের উৎপত্তি) দুটি মুখের একটি গতদিনের দিকে, অপরটি অনাগত দিনের দিকে। ঈশ্বর গুপ্তও তেমনি বাংলাসাহিত্যের মধ্য ও আধুনিক যুগের সন্ধিস্থলের কবি। তাঁর কবিত্বপ্রতিভার বিস্তৃত প্রেক্ষাপটের বিশ্লেষণ অপ্রয়োজনীয়। আবৃত্তিব্যোগ্যতার বিচারে তাঁর সেই কবিতাগুলিই উল্লেখ্য যাদের নিরাবরণ ভঙ্গিতে তুচ্ছ অকিঞ্চিৎকর কিন্তু স্থপরিচিত বিষয়সমূহে (যেগুলি কাব্যের রাজদরবারে সাধারণত ছাড়পত্র পায় না) অসাধারণ কাব্যমহিমা আরোপিত হয়েছে। ‘আনারস’, ‘এণ্ডাওয়াল তপসা মাছ’, ‘হেমন্তে বিবিধ খাণ্ড’, ‘পাঁঠা’ প্রভৃতি কবিতাগুলির সৌন্দর্য যেন সত্ত্ব ধনি থেকে তোলা সোন। উদাহরণস্বরূপ “পাঁঠা” কবিতার কিয়দংশ উদ্ধৃত হোলো—

“রসভরা রসময় রসের ছাগল।

তোমার কারণে আমি হয়েছি পাগল ॥

চাদমুখে চাপদাড়ি গলে নাই গোঁপ।

শৃঙ্গখাড়া ছাড়াছাড়া লোমেলোমে ঝোপ ॥

... ..

চারিপায়ে ছাঁদ দিয়া তুলে রাখি বুকে।

হাতে হাতে স্বর্গ পাই বোকা গন্ধ হুঁকে ॥

শুধু যার পেট ভরে পাঠারাম দাদা।

ভোজনের কালে যদি কাছে থাকে বাধা ॥

সাদাকাল কটারূপ বলিহারি গুণে।

শতপাত ভাত মারি ভাভ্যা রব শুনে ॥”

কবিতাটিতে শুধু ছাগমাংসের প্রতি কবির আসক্তিই নয়, পাঁঠার রূপমহিমা, অবয়ব-বিন্যাস, কণ্ঠস্বর সমস্তই সহজ সরল কিন্তু নিখুঁতরূপে প্রকাশ পেয়েছে, যা হু-আবৃত্তির দ্বারা অনাবিল কৌতুকরসসৃষ্টিতে অসাধারণ সার্থকতালাভ ঘটাবে। বর্ষা-

ঋতুবিষয়ক ঈশ্বর গুপ্তের নয়টি কবিতা আছে। এর মধ্যে “বর্ষা” শীর্ষক কবিতাটিতে ঋতুপতি বর্ষা-রাজের রূপ-বর্ণনা অপূর্ব :

গগনের সিংহাসনে, বসিলেন হুটমনে
তিমিরের মুকুট মাথায়।
পবন প্রবল অতি, পূর্বদিকে করে গতি—
দিবানিশি চামর দোলায় ॥

...

সবুজ মেঘের দল ঢলঢল ছলছল,
হতবল প্রবল অনিলে।
স্থিরচক্রে দেখা যায়, সাটিনের কাবা গায়,
আস্তিন হয়েছে তার ঢিলে ॥
সোনার দামিনী হার, গলায় হুলিছে তার,
আহামরি কত শোভা তায়।
শেফালিকা প্রস্ফুটিত অতিশয় স্বশোভিত,
জরির লপেটা জুতা পায় ॥

—আবেগ-ঋক বর্ণনার মধ্যে ‘সাটিনের কাবা গায়’, ‘জরির লপেটা জুতা পায়’ ইত্যাদি বস্তুনিষ্ঠ রসিকতা প্রস্ফুটনে কবিতার পাঠকের চেয়ে আবৃত্তিকারের দান্নিষ্ট যে অনেক বেশী তা বলাই বাহুল্য।

পূর্বকথন-(গ) :

পূর্বকথন-(খ) এর পরিপ্রেক্ষিতে একটি স্বল্প
প্রয়োগশিল্পরূপে বাঙলা আবৃত্তির গঠমানভার
ইতিবৃত্তের রূপরেখা।

উনিশ শতকের মাঝামাঝি সময় থেকে নবজাগরণের জোয়ারে বাংলাসাহিত্যের আধুনিক যুগেরই সূচনা হোলো না, আধুনিক বাঙলাকাব্যের বিচিত্রগামী ধারাপথেরও উৎসমুখ উন্মুক্ত হতে শুরু করল। এর একটা কারণ অতি অবশ্যই শিক্ষিত বাঙালীর ইংরেজি কাব্যের সঙ্গে ঘনিষ্ঠ পরিচয় ও স্বাক্ষরকরণ মানাসিকতা। ইংবেঙ্গল আন্দোলনের পথিকৃৎ তরুণ কবি অধ্যাপক ডিরোজিওর উদাত্ত-অহুদাত্ত মন্ত্রণায় ইংরেজি কবিতার আবৃত্তি শুধুমাত্র হিন্দু কলেজের ছাত্রদেরই নয়, সে যুগের সকল শিক্ষিত বাঙালীকেই আকর্ষণ করেছিল, উদ্বুদ্ধ ও সজীবিত করেছিল ইংরেজি এবং অজ্ঞাত ইউরোপীয় ক্লাসিক কবিতার ধ্বনিমাধুর্য, ছন্দপ্রকরণ ও শিল্পব্যঞ্জনার স্বাক্ষরকরণপ্রয়াসে। স্বল্পাঙ্গ ডিরোজিওর মৃত্যুর পর তাঁর স্থযোগ্য উত্তরাধিকারী ক্যাপ্টেন রিচার্ডসনের একই গুণবস্তা ইংরেজি ও অজ্ঞাত ইউরোপীয় ভাষায় কাব্যপাঠে ও কবিতা-আবৃত্তির বুদ্ধিদীপ্ত, মননভূষিত ও হাত্রপ্রয়াসে বাঙালী শিক্ষিতজনদের একই সঙ্গে প্রাচীন ভারতের সংস্কৃত ও অজ্ঞাত সমৃদ্ধ সাহিত্যের নবমূল্যায়নসহ রসাস্বাদনে উন্মুগ্ন ও তর্ষিত করে তোলে। অধ্যাপক রিচার্ডসন বিশ্বাস করতেন উপযুক্তভাবে কবিতা-আবৃত্তি দ্বারাই কবিতার প্রকৃত তাৎপর্ষ ও সৌন্দর্য প্রোতুমণ্ডলীর চিত্রে সঞ্চারিত করা যায়, নিছক কবিতাপাঠে এ কাজ কিছুতেই সম্ভব নয়। তিনি বলতেন—“কবিতা আমাদের দৈনন্দিন জীবনের তুচ্ছতার উর্ধ্বে তুলে দিতে পারে। জগতের পরিচিত সাধ-আস্রাদের অতীত এক চিরন্তন অভিনব আনন্দস্বর্গে উন্নীত করতে পারে। এ যেন এক ধরনের ধর্মই—কবিরাই প্রকৃতির পুরোহিত।”

তথাকথিত নাস্তিক রিচার্ডসনের (এবং তার পূর্বে ডিরোজিওর) এই কাব্য-ধর্মবোধ বাঙলায় পরবর্তী প্রজন্মের অল্প যোগ করে ছিল বাঙলাকবিতার শিল্পসম্মত আবৃত্তিবোধের স্বীকৃতি। এবং বলাইবাহুল্য, এই শিল্পসম্মত আবৃত্তিবোধবীজ ধীর কঠে প্রথম অঙ্কুরিত হল তিনি সর্ব-অর্থে বিদ্রোহীকবি মাইকেল মধুসূদন দত্ত। স্তবরাং, সঙ্গীতাত্মকবিচ্ছিন্ন, বলিষ্ঠ কাব্যাবয়বসমৃদ্ধ এবং উচ্চাঙ্গ ও আবেগ-অভিব্যক্তি-সমুজ্জল বিষয়ালঙ্কারে সুসমন্বিত বাঙলাকাব্যরচনার প্রকৃত ভগীরথ হলেন মাইকেল মধুসূদন। স্বল্পাঙ্গ সৃষ্টিজীবনে (মাত্র দশ/বারো বছরের) বহুমুখী উজ্জল ও উদ্দীপ্তপ্রয়াসে অমিত্রাক্ষর ছন্দ, নাটক, প্রহসন, গীতিকবিতা, আখ্যানকাব্য, মহাকাব্যের আদর্শ

যেখনাদবধকাব্য, সনেট প্রভৃতির দ্বারা আমাদের সাহিত্যসংস্কৃতির ভাণ্ডারকেই সমৃদ্ধ করেন নি, আবৃত্তির আধুনিক রীতিনীতির রূপরেখার সম্বন্ধেও নির্দেশ করে গেছেন তিনি। সুতরাং, বিভিন্ন ভাষার কাব্য-আবৃত্তিতে স্থানিগুণ শিল্পী মধুসূদনকে বাঙলার প্রথম আবৃত্তিশিল্পকটির অগ্রদূতকবি অভিধায় অভিহিত করা সর্বার্থে বিধেয় বলে মনে হয়। অমিত্রাক্ষর চন্দ্রের ধনিব্যঞ্জনাই বাঙলা কবিতার পাঠভূমি থেকে আবৃত্তির মুক্তাকাশে বিচরণে বাঙালীকে তথিষ্ঠ করেছে এবং স্বভাবতই এই চন্দ্রে রচিত সর্বপ্রথম বাঙলা-আবৃত্তিযোগ্য কাব্য মধুসূদনের তিলোত্তমাসম্ভব কাব্য। অনেকেই অবগত আছেন, কাব্য বা নাটকরচনাকালে মধুসূদন প্রতিটি শব্দ-বাক্য-পঙক্তি বার বার আবৃত্তি করতেন এবং পরিপূর্ণ ক্রতিসন্তোষলাভ করা পর্যন্ত রচনার পরিবর্তন ও সংশোধন কাজ করে চলতেন। এমনকি তাঁর প্রতিটি সৃষ্টিকর্মপ্রসঙ্গে বঙ্কুবাক্য, আত্মীয়স্বজন ও গুণগ্রাহীদের সঙ্গে আলোচনায়, লিখিত চিঠিতে তিনি আবৃত্তিসচেতনতার বিষয়ে পুনঃপুনঃ অবহিত করতেন। নাটকের সংলাপরচনায় আবৃত্তির ছন্দব্যবহারের আবশ্যকতা অনুধাবন করেই তিনি বেলগাছিয়া নাট্যশালায় কর্ণধারদের বলতে পেরেছিলেন—“যতদিন বাঙলাভাষায় অমিত্রাক্ষর চন্দ্রের প্রবর্তন না হবে ততদিন বাঙলা নাটকের উন্নতির কোনো সম্ভাবনা নেই। এবং আমাদের ভাষায় এই ছন্দ-প্রয়োগ সম্ভব কিনা তা আমি প্রমাণ করে দেখাব।”—সত্যিই শুধু দেখিয়েছিলেন নয়, পরন্তু প্রথম নাট্যবোধ ও আবৃত্তিসচেতনতার জন্মই বাঙলা নাটক ও নাট্যের সামগ্রিক উন্নতির স্বার্থে জাতীয় নাট্যশালা স্থাপনের প্রয়োজনীয়তার কথা তিনিই সর্বপ্রথম উচ্চারণ করেন। তিনটি পত্রাংশ (মূল ইংরেজি ভাষায়) বক্তব্যের সমর্থনে উদ্ধৃত করা যাক :—

(১) দেশীয় সামাজিকবৃন্দের সংস্কারাচ্ছন্ন মনোভাব ও ব্যবহারে বিরক্ত মধুসূদন তাঁর অভিন্নহৃদয় বন্ধু গৌরদাস বসাককে লিখেছিলেন—“I am aware, my dear fellow, that there will, in all likelihood, by something of a foreign air about my Drama ; but if the language be not ungrammatical, if the thoughts be just and glowing, the plot interesting, the characters maintained, what care you if there be a foreign air about the thing ? ... Besides, remember that I am writing for that portion of my countrymen who think as I think, whose minds have been more or less imbued with Western ideas and modes of thinking ; and that it is my intention to throw off the fetter forged for us by a service admi-
ration of everything Sanskrit”.

(২) জাতীয় নাট্যশালা সম্বন্ধে সূচী ধারণা ও প্রয়োগ পরিকল্পনার পথিকৃতরূপে নিজের রচিত দুটি সার্থক প্রহসনের (“বুড়ো সালিকের ঘাড়ে রে’৷” ও “একেই কি বলে সভ্যতা”—১৮৫২) তাত্ক্ষণিক প্রয়োজনীয়তা অস্বীকার করে ১৮৬০ খৃষ্টাব্দে শ্রীরাজনারায়ণ বসুকে এক চিঠিতে লিখেছিলেন—“I half regret having published those two things. You know that as yet we have no established National Theatre, I mean, we have not as yet got a body of sound classical dramas to regulate the National taste, and therefore we ought not have farces.”

(৩) তিলোত্তমাকাব্য প্রকাশিত হবার পর শ্রীরাজনারায়ণ বসু ও শ্রীকেশবচন্দ্র গঙ্গোপাধ্যায়কে লিখেছেন : “Let your friends guide their voices by the pause (as in English Blank Verse)...My advice is Read, Read, Read. Teach your ears the new tune”,... “The form of verse in which this drama is written if well-recited, sounds as much like prose as English Blank Verse sounds like English Prose—retaining at the same time a sweet musical impression”.

প্রকৃতপক্ষে গবেষকের প্রমাণসিদ্ধ-আগ্রহ, ঔৎসুক্য ও নিষ্ঠায় মধুসূদন রিজিয়াকে নিয়ে ইংরেজিতে নাট্যকাব্য রচনা দ্বারা যে সৃষ্টিশীল জীবনের সূচনা করেন তা ‘এ্যাংলো-স্রাকসন এ্যাণ্ড দি হিন্দু’ গ্রন্থ রচনার মধ্যে দিয়ে গ্রীকনাট্যসাহিত্যের প্রতি স্বেচ্ছাভীর আস্থা প্রকাশ করে সংস্কৃত, গ্রীক ও ইংরেজিতে রচিত শেকস্পীয়রের উদ্ভিন্ন-মান নাট্যভাবনার পরিশীলিত ফসলরূপে কৃষ্ণকুমারী নাটকের রচনাকে সার্থক করে তোলে। মধুসূদনের নাট্যচেতনা অভিনয়-যোগ্যতাকেই নাটকের মানদণ্ডরূপে যেনে নিয়েছিল বলেই পাশ্চাত্য উপাদানগুলিকে প্রাচ্যভাবনায় নবরূপায়িত ও মূল্যায়িত করে মঞ্চমায়াজিভূত মধুকবি নাটকের খুঁটিনাটি নানা বিষয়ে চিন্তাশ্রিত থেকে সারাজীবন ধরেই জাতীয় নাট্যশালায় স্বপ্নকে সাহুরাগে লালন করেছিলেন।

সনেট বা চতুর্দশপদী কবিতা প্রসঙ্গে সবচেয়ে উল্লেখ্য বিষয় হোলো প্রচলিত পয়ার, ত্রিপদী, পাঁচালী, লাচাড়ী ছন্দে গ্রথিত এলায়িত বাক্‌বিশ্রাসযুক্ত কলাকৃতি পরিহার করে কাব্যে ঔজোগুণ, ধীরোদান্ত এবং গৌরবসম্মত ধ্বনির প্রবর্তনা। পূর্বকথন (খ)-এ আমরা উল্লেখ করেছি যে মধুসূদন বাঙলা চতুর্দশপদাবলীর প্রবর্তক হলেও চর্যাপদ ও বৈষ্ণব পদাবলী-সাহিত্যে অজস্র চতুর্দশপদী কবিতার পরিচয় পাওয়া যায়। ঠিক কথা, কিন্তু মধুসূদনের চতুর্দশপদাবলী রচনা চতুর্দশ শতাব্দীর ইটালীয়ান কবি পেত্রার্চ-এ (১৩০৪-১৩৭৪ খৃষ্টাব্দ, যাঁকে সনেটের জন্মদাতা বলে অভিহিত

করা হয়) সনেট রচনার স্থনির্দিষ্ট নিয়মবদ্ধ মিলের ক্লাপসরণে (কথঞ্চক + কথঞ্চক) + (গঘঙ + গঘঙ) অথবা (গঘঙ + ঘগঙ) সম্পন্ন হয়েছে যা পরবর্তীকালে বাংলাসাহিত্যে সার্থক সনেটরচয়িতাদের (রবীন্দ্রনাথ, প্রমথ চৌধুরী, দেবেন্দ্রনাথ সেন, মোহিতলাল মজুমদার প্রমুখ) কেউই অনুসরণ করেন নি।

মধুসূদনের এই বৈশিষ্ট্য শুধু সাহিত্যরসিক ও সমালোচকদের নয়, আবৃত্তি-কারদেরও স্মরণে রাখা প্রয়োজন।

মধুসূদন প্রসঙ্গে আর একটি উল্লেখ্য বিষয় হোলো, তাঁর সমগ্র রচনায় অন্তত ষাট শতাংশ (গদ্য ও পদ্য) আজো আবৃত্তি-উপযোগিতায় সমৃদ্ধ।

তাই, পল্লিকৃৎ-মধুসূদনের বাঙলাকাব্য ও নাট্যরচনায় মৌল-পরিবর্তন-প্রয়াস ব্যর্থ তো হয়নি, পরন্তু তাঁর বিরুদ্ধবাদীরাও জ্ঞাত-অজ্ঞাতসারে তাঁর প্রবর্তিত ধারাপথকে অনুসরণ না করে পারেন নি। এ যুগের বাঙলা কাব্য ও নাটকের গতিপ্রকৃতির বিস্তৃত বিবরণ ও বিশ্লেষণ আমাদের আলোচনায় কাজ্জিত ও প্রাসঙ্গিক নয়, তবু বলা প্রয়োজন যে, মধুকবির পূর্ব ও পরবর্তী প্রায় সকলেই (প্রধানত রঙ্গলাল-হেমচন্দ্র-নবীনচন্দ্র) সাধ্যমত নতুন পরীক্ষানিরীক্ষায় তৎপর না হয়ে পারেন নি।

“ওরে, এগিয়ে গিয়ে চেষ্টায়ে বল” —মঞ্চে আগত নতুন অভিনেতা-অভিনেত্রীদের উদ্দেশ্যে নটগুরু গিরিশচন্দ্রের অমোঘ-নির্দেশ। কিন্তু—কেন এই নির্দেশ?

সংলাপ-আবৃত্তিশিক্ষার প্রাথমিক পর্যায়ে স্বর-প্রক্ষেপণের প্রয়োজনীয় শর্তগুলি পূরণ করার চেষ্টা হোতো এই এগিয়ে গিয়ে চেষ্টায়ে বলার মধ্যে দিয়ে এবং এ কাজের খুঁটিনাটি ব্যাপারগুলি গিরিশচন্দ্র প্রায়ই স্বয়ং করতেন না, কারণ তাঁর অবসর (এবং বোধহয় ধৈর্যেরও) খুবই অভাব ছিল। ফলে, তাঁর অভিন্নহৃদয় নাট্যস্বহৃদ, বন্ধু ও সহ-অভিনেতা অর্ধেন্দুশেখর মুস্তাফীকেই এ দায়িত্ব যথাযথভাবে পালন করতে হোতো। অর্ধেন্দুশেখর স্ব-ভাবে ছিলেন ধীর-স্থির, পরমত সহিষ্ণু এবং বিশেষ করে নতুন শিল্পীদের কাছে অভিভাবকস্থানীয়। ফলে, গিরিশ-নির্দেশিত যে কোনো মঞ্চনাট্য-প্রয়োজনীয় খুঁটিনাটি বিষয়ে অর্ধেন্দুশেখরের সহজ-সরল-প্রাঞ্জল ব্যাখ্যানই সে-যুগের সকলশ্রেণীর মঞ্চসংশ্লিষ্ট মাহুঘের কাজ্জিত ছিল। শোনা যায়, গিরিশচন্দ্রের একমাত্র পুত্র প্রসিদ্ধ-নট সুরেন্দ্রনাথ (দানীবাবু) পিতা গিরিশচন্দ্রের কাছে প্রত্যক্ষভাবে নাট্যশিক্ষাগ্রহণ করতে ভয় পেতেন। পিতা কর্তৃক নাট্যপাঠ বা মহলার সময় নেপথ্য থেকে সব কিছু শুনে নিতেন এবং পরে অর্ধেন্দুশেখরের নিকট পূর্ব-শ্রুতজ্ঞানের ব্যবহারিক প্রয়োগবিদ্যা আয়ত্ত করতে সচেষ্ট হতেন।

নাট্যশিক্ষক গিরিশচন্দ্রের আরো ছটি সাদামাটা কিন্তু অব্যর্থ-নির্দেশ শিশিক্ষুদের জন্য বরাদ্দ ছিল :

(১) “ঘুগুনীচাটা গলা বের করিস্নে। ও গলায় ডায়লগ্ বললে শ্রোতার কানে আঙুল দেবে রে।”

(২) “অভিনয় করতে গেলে বুকু-ভুতুম্ হয়ে যা। নিজের শরীর ও মনটাকে নিয়ে ব্যস্ত থাকলে তোর মধ্যে নাটকের চরিত্র ও তার আচরণ দাঁড়াবে কোথায় রে ? আর যদি দাঁড়াতেই না পেলো তা’লে নাটকের চরিত্র না দেখে তোকে দেখায় কি দায় পড়েছে রে দর্শকদের ?”

একদা বাগবাজারের সৌধীন নাট্যদলের গুটিকয় মধ্যবিত্ত বাঙালী ছোকরা পাণ্ডা গিরিশ ঘোষের মুখে উপরোক্ত গোদাবাঙলায় চলতি নির্দেশগুলি প্রকৃতপক্ষে কিছু বজরজমকের গ্যারিকরূপে সম্মানিত নট-নাট্যকার নির্দেশকরূপে প্রবীণ নাট্যাচার্য গিরিশচন্দ্রের অধীত প্রাচ্য-পাশ্চাত্য নাট্যবিচার দেশীয় স্বাকীকৃত অভিজ্ঞতালব্ধ মূল্যবান পরামর্শ। ঘুগুনীচাটার লালসামগ্ণিত মানসিকতায় কোনো মাগুষেরই হৃন্দর তো নয়ই, স্বাভাবিক কণ্ঠস্বরই বজায় থাকে না। ফলে, সে সময়ে বেরিয়ে আসা কণ্ঠস্বর দিয়ে নাটকের কোনো চরিত্রের সংলাপাবৃত্তিই সত্য হয়ে তো ওঠেই না পরন্তু বিকৃতরূপ পায়, হুতরাং, স্বাভাবিক সংলাপ-আবৃত্তির জন্য প্রাথমিক চাহিদা হোলো সহজ ও স্বাভাবিক কণ্ঠস্বরের প্রক্ষেপণ-শিক্ষা। আর, বুকু-ভুতুম্ হয়ে যাওয়ার অর্থ হোলো অভিনয়কালে নিজের নিজস্ব সাময়িকভাবে অন্তত ভুলে গিয়ে অভিনীত চরিত্রের খুঁটিনাটি বিষয়ে গভীরভাবে মনঃসংযোগ দ্বারা বিশ্লেষণ-প্রবণ হয়ে ওঠা বার ফলে পারিপার্শ্বিক বাস্তব-ক্রিয়াগুলিতে বুকু অর্থাৎ নিজের অহংবোধবর্জিত হয়ে সহজভাবে প্রতিক্রিয়া দেখানো। বলাই বাহুল্য, এ জাতীয় মনঃসংযোগ বা কন্সনট্রেশন দ্বারাই অভিনীত চরিত্রের অভিনয় (সংলাপ-আবৃত্তি) শ্রোতাদের নিকট সত্য হয়ে ওঠে।

হুতরাং, সাধারণভাবে বলা যায় যে, একশো বছর আগে বাঙলা-আবৃত্তির রূপ-রেখার ধ্যানধারণা ও প্রয়োগের এই ছিল সাদামাটা চেহারা। বাঙলা সাধারণ রজমজমকের পথিকৃৎ নাট্যাচার্য গিরিশচন্দ্রের হয়তো অনেক দোষ ছিল কিন্তু সেই দোষের ভাগের চেয়ে সে যুগের অস্ববিধাগুলি ছিল বহুগুণে বেশি প্রবল। অশিক্ষিত, অর্ধ-শিক্ষিত, সংস্কারাচ্ছন্ন অভিনেতা এবং সমাজের উপেক্ষিতা অবজ্ঞাতা বারবনিতাদের মধ্যে থেকে হঠাৎ-পেয়ে-যাওয়া অভিনেত্রী নিয়ে সামাজিক নানা ঘাত-প্রতিঘাত, বিরূপতা-বিরোধিতা, বড়বয়স-অপমান-লাহুনা উপেক্ষা করে এবং সর্বোপরি বিদেশী শাসকদের সন্দেহ-সংশয়কে স্বকোশলে কাটিয়ে গিরিশচন্দ্রকে বাঙলানাট্য রচনা-প্রযোজনা-পরিচালনার সর্ববিধ দুঃসহ দায়দায়িত্বের ভার বহন করে সবু-কিছু বনিয়াদ

তৈরীর মুটে-মজুরীর অর্থহীন অপ্রিয় কাজ করতে হয়েছে—এটা বেন আমরা ভুলে না যাই। স্বভাবতই, ভয়েস-ট্রেনিং ও গ্রাচারাল অ্যাকটিং-এর চিন্তাভাবনাকে সে যুগের মাছুষদের উপযোগী করে তাঁকে গোদাবাঙলাতেই উপরোক্ত নির্দেশ জারী করতে হয়েছিল।

অবশ্য, উনিশের শতকের দ্বিতীয়ার্ধের প্রায় সূচনাপর্ব থেকেই স্কুল-কলেজের পারিতোষিক বিতরণ উৎসব বা ঐ জাতীয় অজ্ঞাত অস্থানে ছাত্রাছাত্রীরা মূল ইংরেজি বা সংস্কৃত কবিতা বা নাটিকার অংশবিশেষ ছাড়াও মধুসূদনের সনেট বা অজ্ঞাত কাব্যংশ, বিদ্যাসাগরের সীতার বনবাসের অংশবিশেষ বা ঐ জাতীয় অজ্ঞাত কোনো কবির রচনা থেকে শিক্ষকমহাশয়দের তত্ত্বাবধানে আবৃত্তি করতেন। অর্থাৎ বাংলা আবৃত্তির এই কালটি (শৈশবকাল!) ছিল মুখ্যত শিক্ষালয় সংশ্লিষ্ট সামাজিকাহুষ্ঠান-ভিত্তিক।

নটগুরু গিরিশচন্দ্রের নট-নাট্যকার-পরিচালকরূপে নানান কর্মজ্ঞানপ্রচেষ্টা সম্পর্কে আমরা যতখানি ওয়াকিবহাল ঠিক ততখানি কিংবা ততোধিক বিস্মৃত স্ব-ভাবে কবি গিরিশচন্দ্র সম্পর্কে। অথচ এই স্ব-ভাব কবিপ্রকৃতিই বাঙলা নাট্যসাহিত্যে তাঁকে চিরস্মরণীয় আসনে স্থাপন করেছে তাঁর অবিস্মরণীয় ও অভিনব গৈরিশছন্দের প্রবর্তনার জন্ত। বহুবিচিত্র নাট্যবিষয়বস্তুগুলি তাঁর স্বকীয় চন্দ্রদ্যুতস্পর্শে প্রাণময় হয়ে উঠেছে। গুণগতবিচারে ঐশ্বর গুপ্ত ও মধুসূদনের চন্দ্রসচেতনতা থেকে স্বতন্ত্র হয়েও গৈরিশছন্দের প্রধান গুণ হোলো বাগ্‌বৈদগ্ধ্য এবং চিত্রকল্পব্যঞ্জনা। বলাই বাহুল্য, এই বাগ্‌বৈদগ্ধ্য ও চিত্রকল্পব্যঞ্জনার প্রকৃত পরিস্ফুটন একমাত্র স্ব-আবৃত্তির দ্বারাই সম্ভবপর। একটীমাত্র উদাহরণ উল্লেখ করা যাক :

(১) গিরিশচন্দ্রের ম্যাক্‌বেথ অতুবাদ থেকে—[শেক্সপীয়রের মূল নাটকের প্রথম অঙ্ক, প্রথম দৃশ্য : মরুভূমি, বজ্রনাদ ও বিদ্যুৎচমক, তিনজন ডাকিনীর প্রবেশ]

১ম ডাকিনী। দিদিলো, বল্‌না আবার মিলবে কবে তিনবোনে ?

যখন ঝরবে মেঘা ঝুপুঝুপু,

চক্‌চক্‌চক্‌ হান্বে চিক্‌র,

কড়্‌ কড়াকড়্‌ কড়াং কড়াং ডাক্‌বে যখন ঝন্‌ঝনে ?

২য় ডাকিনী। যখন বাধ্‌বে, মাত্‌বে, হার্‌বে,

জিন্‌বে, ধাম্‌বে লড়াই রণ্‌রণে।

৩য় ডাকিনী। চিকিচিকি ঝিকিঝিকি, ডুব্‌ডুব্‌ হবে চাকি,

লড়াই কি আর থাক্‌বে বাকি ?

১ম ডাকিনী। কোন্‌খানে বোন্‌ কোন্‌খানে, বোন্‌ কোন্‌খানে ?

ঠিকঠাক ব'লে দেলো, যেতে হবে কোন্‌খানে ?

২য় ডাকিনী। চুৰ্ণণো রাঁড়ীর মাঠে ঘাৰ।

৩য় ডাকিনী। ম্যাক্বেথেরে দেখা দেব, ঘাপ্‌টি মেরে এককোণে।

১ম ডাকিনী। যাই যাই যাইলো—দ্বিদি, ডাক্‌ছে মেনী জ্বাল্‌নেলে;

২য় ডাকিনী। পাদাড় থেকে ডাক্‌ছে বোড়া,

কোলা ঐ কাবুকা জিব্‌টা মেল।

৩য় ডাকিনী। আয় যাই চ'লে, আয় যাই চ'লে, আয় যাই চ'লে।

সকলে। ভাল মোদের কালো, মন্দ মোদের ভাল

আঁদাড় পাদাড় আনাচ-কানাচ, ঘুরে বেড়াই চল।

শেক্সপীয়রের শব্দবিগ্রাস (Diction), প্রকাশভঙ্গি (Style), অন্তর্নিহিতভাব (Spirit) এবং ছন্দ (Verse) পর্যন্ত স্বাকীকরণ করে ভাষান্তরিত করা অসাধারণ শক্তির পরিচায়ক। গিরিশের পক্ষে তা সম্ভব হয়েছিল কারণ তিনি কেবল ইংরেজি ভাষায় নাটক রচনা দিয়ে শুধু বুঝতেন তাই নয়, নাট্যালয়সংশ্লিষ্ট নাট্যরীতিতেও তিনি ছিলেন ধুরন্ধর। অনুবাদক গিরিশচন্দ্রের কর্মকৃতির বিশ্লেষণে অমরেন্দ্রনাথ রায় লিখেছেন :

“মনে পড়ে, একজন শিক্ষকমহাশয়ের লেখায় দেখিযাছি, তিনি স্ত্রীর আন্তরিকতাকে বলিয়াছিলেন, ‘আমরা পার্শ্বেভালের ছাত্র। তাঁর কাছেই ম্যাক্‌বেথ পড়া। পার্শ্বেভাল সাহেব আমাদের পড়িয়েছিলেন—

‘A sailors wife has chestnuts in her lap,

And munch'd and munch'd and munch'd :

Notice the M-sound in the second line, it being an echo to the sense (the sound of mastication).

গিরিশচন্দ্র ঘোষ এর অনুবাদ করেছেন :

‘এলো চুলে মালারমেয়ে—

বসে উদ্যম গায়,

ভোর কৌচড়ে ছোঁচাবাদাম

চাক্‌ম্‌ চাক্‌ম্‌ খায়।’

আশ্চর্য! মূল্যের সে M-sound অনুবাদে ‘ম’-কারে অবিকল অঙ্কুরিত হইয়াছে।

এইরূপে ম্যাক্‌বেথ বইখানার অষ্ট-পৃষ্ঠে দেখি, গিরিশ-প্রতিভা যেন বলমূল্য করিতেছে। আরম্ভেই ডাকিনীদের সেই বাগবৈখরীশব্দ ঝরা—‘বখন ঝব্‌বে মেঘা ঝুপুর্ ঝুপুর্।’ যেহে এই ‘আ’কার যে কবি দিতে পারেন, তিনি সামান্ত শাব্দিক নহেন। ‘ডুবুডুবু হ’বে চাকি,—লড়াই কি আর থাক্‌বে বাকি?’ গিরিশচন্দ্রের ডাকিনীর।

স্বর্ঘদেবকে ‘চাকি’ বলে’ শেক্সপীয়ারের ডাকিনীদের উপর চাপান দিরাছে। —ইহা শুনিয়া গুণগ্রাহী আন্ততঃ প্রশংসায় উচ্ছ্বাস হাশিলেন।”

বলাই বাহুল্য কবি গিরিশচন্দ্রের নিজস্ব ছন্দচাতুর্যের আরো অল্প প্রমাণ পাওয়া যায় তাঁর পৌরাণিক নাটকের সংলাপ রচনায়। প্রসঙ্গত তাই বিশেষভাবে উল্লেখ্য যে, গিরিশ-নাটকের অভিনেতা-অভিনেত্রীদের স্ব-আবৃত্তির অমূল্য অত্যাবশ্যক।

কবি গিরিশচন্দ্রের সঙ্গে সঙ্গে আর এক পাশ্চাত্যশিক্ষায় উচ্চশিক্ষিত নাট্যকার কবি দ্বিজেন্দ্রলালের কথাও প্রসঙ্গত স্মরণযোগ্য বলে মনে করি। দ্বিজেন্দ্রলালের মন্তব্য (১৯০২), স্বপ্নভঙ্গ থেকে উদাহরণস্বরূপ আট-আট মাত্রার প্রবহমান দ্বিপদী পঙ্ক্তির কয়েক ছত্র উদ্ধৃত করছি—

“..... পড়ে গেছে যবনিকা ;

সাপ অভিনয়, শাপ ক্ষুদ্র মধুর নাটিকা ;

সমাপ্ত সাবিত্রীসীতারুণা-উপাখ্যানভাগ,—

উদার গভীর প্রেম, নিঃস্বার্থতা, আত্মত্যাগ—

পরহিতব্রতে, সাম্য, সহিষ্ণুতা, নিত্য জয়

ধর্মের ;—সমাপ্ত আজি উপকথা অভিনয়।...

পাঠক গিয়াছ ভুলি মধুর চরিতাবলি

সেই সব পৌরাণিক ? দিয়াছ কি জলাঞ্জলি

ভক্তি, বিশ্বাসে ও স্নেহে ?.....তবে কিবা কাজ

গাহিয়া সে গান বাহা শুনিবে না। যদি আজ

ওই সব অতীতের, অসত্যের, কল্পনার,

থাকুক অতীত-গর্ভে, তাহা গাহিব না আর।...

দিব সত্য যত চাহো ; উনবিংশ শতাব্দীর

শেষভাগে সভ্যতার তীব্রালোকে, জানি স্থির

অল্প গান লাগিবে না ভালো। তবে থাক্ সব,

সে করুণ, সে গভীর, সে সুন্দর গীতরব,

সে গভীর প্রশ্ন ;—সেই জীবনের হৃৎস্পন্দ

লুকায়ে নিভুতে শুদ্ধ এ হৃদয়ে জাগরুক।”

গিরিশচন্দ্র এবং দ্বিজেন্দ্রলালের রচনার দীর্ঘ উদ্ধৃতির মূখ্য উদ্দেশ্য রচনার গুরুত্বমিতার মধ্য দিয়ে বাগ্ভঙ্গির মধ্যে অসাধারণ অর্থব্যঞ্জনার প্রকাশ। ছন্দের প্রকৃতি অল্প-ধাবনের ক্ষেত্রে বিশ্লেষণের চেয়ে উদ্ধৃতি কার্যকরী বলেই (Example is better than precept) উদ্ধৃতি ব্যবহার করা হোলো।

গিরিশচন্দ্রের প্রাথমিক মূল আলোচনার ফিরে আসা যাক। অনেকেই অবগত আছেন যে, আজ পর্যন্ত বঙ্গরঙ্গমঞ্চে লেডী ম্যাক্বেথের ভূমিকায় শ্রীমতী তিনকড়ি দাসীর অভিনয়কৃতিত্ব বিস্তারিত। অঞ্চল ব্যক্তিগতজীবনে প্রায় অক্ষরজ্ঞানহীন। শ্রীমতী তিনকড়ি গিরিশচন্দ্রের অসাধারণ শিক্ষাদানে এমনই অভিনয়-প্রতিভার দৃষ্টান্ত স্থাপন করে গেছেন যে সে যুগে আগত অনেক বিশিষ্ট পাশ্চাত্য নাট্যবিশেষজ্ঞগণও তাঁকে বিলেতের রঙ্গমঞ্চে মিসেস সীডনস-এর সঙ্গে তুলনা করে কণ্ঠজ্ঞান প্রতিভার অধিকারিণীরূপে স্বীকৃতি দিতে কার্পণ্য করেন নি। আসলে পাশ্চাত্যশিক্ষায় হুম্মিত গিরিশচন্দ্রের লেডী ম্যাক্বেথ চরিত্রের খুঁটিনাটি বিষয়ে (আচার-আচরণ, পোশাক-পরিচ্ছদ, সংলাপ-উচ্চারণে সম্ভ্রান্তভঙ্গি ইত্যাদি) অসাধারণ শিক্ষাদানের গুণেই ব্যাপারটা সম্ভব হয়েছিল। ১৮৭৫ থেকে ১৯১২ পর্যন্ত সময়ের মধ্যে বঙ্গরঙ্গমঞ্চে অনেক অভিনেতা-অভিনেত্রী (দানীবাবু, বিনোদিনী, তিনকড়ি, অমরেন্দ্রনাথ প্রমুখ) খ্যাতকীর্তি হয়ে ওঠার পেছনে গিরিশ-অর্ধেকশতকের অসাধারণ শিক্ষাদানপদ্ধতির অবদানের ফল আমাদের মনে রাখতে হবে। আর একথা তো অনেকেরই জানা যে মধুসূদনের মতো নটগুরু গিরিশচন্দ্রও সারাজীবন ধরে জাতীয় নাট্যশালা স্থাপনের আবশ্যকতা সম্পর্কে বহুবার বলে গেছেন।

প্রসঙ্গত বিশেষভাবে উল্লেখযোগ্য যে, কবি গিরিশচন্দ্রের শিক্ষণপ্রয়াসের কোনো কিছুই রেকর্ড করে না-রাখার ফলে সে যুগের আবৃত্তির (নাট্যসংলাপ ও কাব্যের) প্রয়োগরূপরেখার কোনো বাস্তব নিদর্শন-প্রমাণই আমরা রক্ষা করতে পারিনি, এটা দুঃখ ও দুর্ভাগ্যজনক তো বটেই, লজ্জাকরও। সে যুগে আমাদের দেশে মাইক্রোফোনের চল ছিল না। ফলে আবৃত্তিকারের তো বটেই, যে কোনো প্রয়োগ-শিল্পীরই জোরালো, তীক্ষ্ণ ও স্বরেলা কণ্ঠের রেওয়াজ করতে হতো। যতদূর জানা যায়, সাধারণ মঞ্চের বাইরে একক কবিতাপাঠ ও আবৃত্তির স্বতন্ত্র প্রয়াস-প্রচেষ্টা জোড়াসাঁকোর ঠাকুরবাড়ি থেকেই শুরু হয় এবং এ ব্যাপারে পথিকৃৎ-এর মর্মান্দা অবশ্যই রবীন্দ্রনাথের। সম্প্রতি ইন্টারন্যাশনাল কালচারাল সেন্টারের সৌজন্যে বিশ্বভারতী কর্তৃপক্ষ কবিশ্রু রবীন্দ্রনাথের গান-আবৃত্তি-বক্তৃতা প্রভৃতির রেকর্ড-সংরক্ষণের যে ব্যবস্থা করেছেন (এপর্যন্ত ৫৬টি আইটেম সংক্ষিপ্ত ইতিহাসসহ তালিকাবদ্ধ অবস্থায় পাওয়া যায়) তা থেকে জানা যায় যে, রবীন্দ্রকণ্ঠে ‘বন্দে মাতরম্’ সঙ্গীতের অংশবিশেষ এবং তাঁর রচনা ‘সোনার তরী’ কবিতার আবৃত্তি সর্বপ্রথম রেকর্ড করা হয় ১৯০৪-৫ খ্রিষ্টাব্দে। জর্নৈক এইচ. এম. বোস যিনি সে যুগে বিখ্যাত গজদ্রব্যের ব্যবসায়ীরূপে এবং রবীন্দ্রস্বয়ং হিসেবে উল্লেখিত হয়েছেন তিনি ১৮৯৮ খ্রিষ্টাব্দে এডিশনের কোনোগ্রাম মেশিনের একটি জোঁগাড় করে প্রথম তাম্রফলকে কবিকণ্ঠে ঐ দুটি বিষয় রেকর্ড করেন।

কবিপুত্র রবীন্দ্রনাথ ঠাকুরের স্বত্বিকথা থেকে জানা যায় কবির কণ্ঠ ছিল উদাত্ত, জোয়ালো এবং স্পষ্ট ও স্ফুটকারণসমৃদ্ধ। কিন্তু ১৮৯৩ খৃষ্টাব্দে বঙ্কিমচন্দ্রের সভাপতিত্বে এক সাহিত্যসভায় (পূর্বেই বলেছি সে যুগে মাইক্রোফোনের চল ছিল না) দেড়ঘণ্টা বক্তৃতা করার পর প্রোত্নমণ্ডলী এবং স্বয়ং বঙ্কিমচন্দ্রের আগ্রহাতিশয্যে খালি গলায় বন্দেমাতরম্ সঙ্গীত গাইতে গিয়ে কবির কণ্ঠ এমন সাংঘাতিকভাবে জখম হয় যে পরবর্তীকালে বহু চিকিৎসার পরও তাঁর নিজস্ব কণ্ঠসম্পন্ন আর ফিরে আসেনি। শ্রীবোসের ফোনোগ্রাম মেশিনে (যা তখন এইচ. বোসের 'টকিং মেশিন' বলে বিখ্যাত ছিল) রেকর্ড করার আনুমানিক ক্রটিবিচ্যুতি সত্ত্বেও স্ফীক, স্পষ্ট, সুরেলা কিন্তু পাতলা রবীন্দ্রকণ্ঠের এই আবৃত্তিতে এক স্বতন্ত্র প্রয়োগশিল্পের ব্যঙ্গনা সর্বপ্রথম অনুভূত হয়। এবং এই কারণে পরবর্তীকালের সমস্ত বাঙালী আবৃত্তিকারই স্বতন্ত্র প্রয়োগ-শিল্পরূপে বাঙলা আবৃত্তির পথিকৃৎরূপে রবীন্দ্রনাথকে স্বরণ করেন। বিশ্বভারতী কর্তৃপক্ষের সংগ্রহে এ পর্যন্ত প্রায় ৩০টি কবিতা-আবৃত্তির (বাংলা-ইংরেজি-সংস্কৃত ভাষায়) রেকর্ড আছে এবং ভবিষ্যতে আরো কিছু পাণ্ডুর সন্ধানবান ইচ্ছিতও পাওয়া গেছে। স্মরণ্য, পরিশীলিত কণ্ঠসম্পদের স্পষ্ট উচ্চারণ, সংযত আবেগ, স্বরপরিবর্তনের স্বাভাবিক প্রক্রিয়া, আনুগত্য ভঙ্গি ও বুদ্ধিদীপ্ত পরিবেষণার মধ্য দিয়ে রবীন্দ্রনাথই সর্বপ্রথম বাঙলা আবৃত্তিকে স্বতন্ত্র শিল্পগোষ্ঠিত করেছেন—এ কথা নিঃসন্দেহ বলা চলে। তাছাড়া গ্রামোফোন রেকর্ড মারফৎ আবৃত্তির সর্বপ্রথম ব্যবসায়িক প্রচারের ব্যবস্থাও হয় তাঁর কণ্ঠ-বিধৃত রেকর্ডগুলির মধ্য দিয়ে।

বিশ শতকের প্রথম দুই দশকে অমরেন্দ্রনাথ দত্ত, দানীবাবু (সুরেন্দ্রনাথ ঘোষ) প্রমুখ দিকপাল অভিনেতার কণ্ঠাভিনয়ের রেকর্ড শুনেও সে যুগের সুরেলা নাট্য-সংলাপাবৃত্তির প্রমাণ পাওয়া যায়। ১৯২০-র পর আমাদের দেশে রেকর্ডিং-প্রচার উন্নততর চলন শুরু হয় এবং ১৯২৭ খৃষ্টাব্দে কলকাতা রেডিও স্টেশনের প্রবর্তনার পর থেকে রবীন্দ্রনাথ এবং শিশিরকুমার, প্রভাদেবী, নির্মলেন্দু লাহিড়ী, দুর্গাদাস বন্দ্যোপাধ্যায়, রাধিকানন্দ মুখোপাধ্যায়, নরেশ মিত্র প্রমুখের গঞ্চে ও পঞ্চে কবিতা এবং নাট্যসংলাপাবৃত্তির কিছু ডিস্ক ও রেডিও রেকর্ড আমরা পেয়েছি। কাজী নজরুল ইসলামের কণ্ঠে কবিতা আবৃত্তির একটিমাত্র রেকর্ডেরই এ পর্যন্ত সন্ধান পাওয়া গেছে। নজরুলের দীপ্তকণ্ঠের কথা সমসাময়িক অনেকের মুখে শোনা গেলেও এই রেকর্ডে কিন্তু তার প্রমাণ মেলে না। রবীন্দ্রনাথের মৃত্যুতেও আবেগ-মখিত কবি যে শোক কবিতাটি রচনা করেন কলকাতা বেতারকেন্দ্রের তদানীন্তন কর্তৃপক্ষ খুব দ্রুত সেটি রেকর্ড করে আকাশবাণী থেকে সম্প্রসারণের ব্যবস্থা করেন। রবীন্দ্রনাথ তাঁর নিজের রচিত কবিতাতেই (আজি হতে শতবর্ষ পরে...) নিজের কবিতা ভবিষ্যৎ-পাঠকগণ গ্রহণ

করবেন কিনা সে সম্পর্কে সংশয়িত ছিলেন কিন্তু তাঁর সে সংশয় মিথ্যা প্রমাণিত হয়েছে। বাঙলা আবৃত্তি বর্তমানে শুধু বিশ্ময়কর উন্নতিই লাভ করেনি, বহুবিচিত্র পরীক্ষা-নিরীক্ষার মধ্য দিয়ে জনপ্রিয়ও হয়েছে। কবিপুত্র রবীন্দ্রনাথের স্মৃতিকথা থেকেও জানা যায় রবীন্দ্রকণ্ঠে যে-সমস্ত আবৃত্তি ও গান আমরা শুনতে পাই তার সবগুলিই ১৮২১ খৃষ্টাব্দে এক দুর্ঘটনার স্থানিভাবে গলরোগে আক্রান্ত রবীন্দ্রনাথের। এ সম্পর্কে সৌমেন্দ্রনাথ ঠাকুরের বক্তব্য হোলো—“রেকর্ডে রবীন্দ্রনাথের যে ভাড়া গলাটি বাজায় সবাই—সেটা আদৌ রবীন্দ্রনাথের আসল কণ্ঠের নয়। তিনি যখন বৃদ্ধ হয়ে গেছেন তাঁর স্বরভঙ্গ ঘটেছে এটি সেই সময়ের গলা। এ রেকর্ড আমি আর শুনতে পারি না। এটি তাঁর গলা নয়। এতে আমাকে ভীষণ খারাপ লাগে। তাঁর গলা তিন তিনটে octave-এ অনায়াসে ঘোরাক্ষেপ করত। একটা থেকে আর একটা octave-এ অনায়াসে চলাচল করত। তাঁর গলা ব্রিনরিনে ছিল ঠিকই কিন্তু এমন মেয়েলি গলা ছিল না। [আসলে সেসময় রেকর্ডিং সিস্টেম তো এত উন্নত ছিল না তাই আসল গলা তাঁরা রেকর্ড করতে পারেন নি।”] শ্রীগোপালচন্দ্র রায় লিখিত “ঢাকায় রবীন্দ্রনাথ” শীর্ষক গ্রন্থেও সৌমেন্দ্রনাথের বক্তব্যের সমর্থন পাওয়া যায়।

কবি নিজেও তাঁর কণ্ঠের রোগ সম্পর্কে সারাজীবনই সচেতন ছিলেন তবু বহু বিচিত্র অজস্র রচনার মত না হলেও দেশেবিদেশে আবৃত্তি-গান করতে ভালবাসতেন। এমনকি শোনা যায় পরিণতবয়সে শারীরিক অসুস্থতার সময় নিজের কবিতাগুলি আবৃত্তি করে শোনানোর জন্য ডাঃ রাম অধিকারী ও শিশিরকুমার ভাট্টাটিকে ডেকে পাঠাতেন। চিত্রিতা দেবীর রচনা থেকে জানা যায় যে, কবিতা পড়ার কথা বললেই কবি ঠাট্টা করে বলতেন “আবৃত্তি করতে হবে নাকি?” তখনকার দিনে (আমার মনে হয় এখনো) অনেকেই ঋকারের বার্থ উচ্চারণ করতেন না। ‘অমৃত’কে ‘অম্রিত’, ‘পিতৃ’কে ‘পিত্রি’, ইত্যাদি উচ্চারণ করতেন। তাই রবীন্দ্রনাথের ঐ সহাস্ত বাক্য। উচ্চারণের বিশুদ্ধতা রক্ষা করা আবৃত্তির ক্ষেত্রে অত্যাवশ্যক বলে তিনি মনে করতেন যদিও বাঙলা উচ্চারণে সংস্কৃত-উচ্চারণবিধি প্রয়োগের তিনি ঘোর বিরোধী ছিলেন। শুধু তৎসম শব্দগুলিকে তিনি অন্তত কবিতায় সেইভাবেই রাখতে উপদেশ দিয়েছেন কারণ আঞ্চলিক কথ্যভাষার তাগিদে তার বিকৃতি ঘটানো তাঁর একেবারেই মতবিরুদ্ধ ছিল। তাছাড়া বহু তত্ত্ববশত বাঙলাভাষায় স্বীকৃতি পেয়েছে। শুধু সংস্কৃত থেকে নয়—আরবী, ফারসী, পতুগীজ, এমনকি ফরাসী ও ইংরেজির বহু শব্দও বাঙলায় স্থান পেয়েছে, যেগুলিকে বাঙলারূপেই ব্যবহার করার পক্ষপাতী ছিলেন তিনি। রবীন্দ্রনাথ আর একটি জিনিসে জোর দিতেন—কথার অন্তর্নিহিত স্বরের ওপর। আমরা যখন বাক্য গঠন করে ভাব প্রকাশ করি, আমাদের বাক্যের মধ্যে থেকে

নানাভাবে অস্তিত্ব লাভ করে; বিশেষ কথার মধ্যে বিশেষ স্বর ধ্বনিত হয়। রবীন্দ্রনাথের মত ছিল—আবৃত্তিতে এই স্বরকে সহজভাবে ফোটানো। আবৃত্তির টান, স্বরের উচ্চনীচতা (Modulation) এবং Volume প্রভৃতির সঙ্গে এই স্বরটা রক্ষা করা উচিত, কারণ এ স্বর ফুটে উঠেছে প্রাণের ভিতরকার তাগিদে।

প্রথ্যাত সংগীতবিশারদ শ্রীরাঙ্গেশ্বর মিত্র তাঁর এক রচনায় বলেছেন—“তিনি আবৃত্তি সম্বন্ধে বিশেষ সচেতন ছিলেন এবং যখন আবৃত্তি করতেন তখন তাঁর অসামান্য পার্শ্বনাট্যে মূগ্ধ হলেও আবৃত্তির আর্টকে অ্যাপ্রিসিয়েট না করে গত্যস্তর ছিল না। প্রতি বছরই তিনি অন্তত দু-একবার কলকাতার আসতেন এবং গুনিয়ে যেতেন তাঁর নবরচিত সংগীত ও কবিতার আবৃত্তি। যতবারই তাঁর আবৃত্তি শুনেছি ততবারই আমার মনে হয়েছে—তাঁর ধারাটি ছিল সৃষ্টিস্থিত এবং কাব্য ও অভিনয়ের সমন্বয় করেছিলেন অপূর্ব দক্ষতার সঙ্গে। এই কাব্য ও অভিনয়ের সমন্বয়সাধনই বলাবাহুল্য সবচেয়ে গুরুত্বপূর্ণ ব্যাপার কারণ এইখানেই অভিনয়ের সঙ্গে আবৃত্তির মূল পার্থক্যটিও ধরা থাকে।” প্রসঙ্গত শ্রীমিত্র আরো বলেছেন—“অভিনয়ের সঙ্গে সংলাপ ও তৎপ্রভৃতি ভাবে জড়িত এবং সংলাপকে সম্পূর্ণভাবে পরিশুদ্ধ করতে পারলেই অভিনয়ের উদ্দেশ্য সিদ্ধ হয় কিন্তু আবৃত্তির উদ্দেশ্য খানিকটা ভিন্ন। তাকে কাব্যের চাহিদা পূরণ করতে হয়। আবার অভিনয়ের আঙ্গিকও বহুলাংশে আনতে হয়, কেননা একাধিক সেক্টিমেন্ট আবৃত্তির সঙ্গে জড়িত। অতএব আবৃত্তিকে অভিনয়ের সহধর্মী করে তুললে তা সর্বাঙ্গসুন্দর হবে না এবং সেটি আবৃত্তি হিসেবে স্বতন্ত্র অর্থ হয়েও উঠবে না।...আর একটি গোষ্ঠি আছেন যারা আবৃত্তি চর্চাকরণেও উপযুক্ত পরিমাণে কাব্যের টেকনিক সম্বন্ধে অবহিত নন। ফলে ছন্দের দিকটা শিথিল হয়, এবং যদিও তাঁদের অনেকের ধারণা তাঁরা ছন্দকে রক্ষা করেন কিন্তু কার্যতঃ দেখা যায় তাঁদের আবৃত্তিতে অনেকক্ষেত্রে গুরুতর ছন্দগতন ঘটেছে। অভিনেতাদের মধ্যেও অনেকে ইচ্ছা করেই ছন্দের শাসন মানেন না বা তাঁদের মতে পদাঙ্কে মিল বা ছন্দটা আবৃত্তির ক্ষেত্রে বাধা হওয়া উচিত নয়। কবিতার সেক্টিমেন্টকে তুলতে তাঁরা কাব্যপাঠকে ইচ্ছামুসারে নিয়ন্ত্রিত করতে থাকেন। নজরুল ছাড়া প্রায় কেউই ছন্দের ধার ধারতেন না। তাঁরা থিয়েটারের অভিনয়ের মত কবিতার আবৃত্তি করে যেতেন।...এইখানেই রবীন্দ্রনাথের সঙ্গে এঁদের সবাইকার পার্থক্য। অভিনেতা হিসাবে রবীন্দ্রনাথও কম পার্থক্য ছিলেন না। তাঁর আবৃত্তি-ভঙ্গিতেও অভিনয়ের বহুল আঙ্গিক ফুটে উঠত, কিন্তু যেখানেই তিনি দেখেছেন যে ছন্দের একটি দাবী রয়েছে সেখানেই তিনি সে চাহিদা পূরণ করেছেন। আবার সঙ্গীতও তাঁর আবৃত্তিকে বিশেষভাবে প্রভাবিত করেছিল, বহুক্ষেত্রে তিনি গানের তানকেও তাঁর কাব্যপাঠের মধ্যে সমন্বয় করেছিলেন। যেমন “মননভঙ্গের পর” কবিতাটির উল্লেখ

করা যায়। এই কবিতা পঞ্চমাত্রিক ছন্দে রচিত। কবি এটি আবৃত্তি করতে গেলে নিশ্চিতভাবেই পাঁচমাত্রার ছন্দকে রক্ষা করতেন। আবৃত্তিটি হোতো এইরকম :

প ন চ | শ রে | দ গ ধ | ক রে |

ক রে ছ | এ কি | স ন জ্ঞা | সী ০ |

বি • খ | ম য | দি য়ে ছ | তা রে | ছ ড়া রে | ০ ০ I

ব্যা কুল | ত র | বে দ না | তা র |

বা তা সে | ও ঠে | নি: সা | সি ০ |

অ ০ ঞ্চ | তা র | আ কা শে | প ড়ে | গ ড়া রে | ০ ০ II

বর্তমানে বহু আবৃত্তিকার এই ছন্দরাখাকে বাছল্য মনে করেন। হয়তো অনেকের সাধ্যেও কুলোবে না, কিন্তু এটা সত্য যে এই ছন্দটিকে রক্ষা না করলে কবিতাটির আবেদন মাঠে মারা যাবে। শেষ বর্ষাযুগল অল্পঠানে কবি কুলন কবিতাটি আবৃত্তি করেছিলেন ত্রিমাত্রিক ছন্দে, সঙ্গে ছিল খোলার সজত এবং শান্তিদেব ঘোষ মহাশয়ের নৃত্য। আবৃত্তি যে কতবড় একটা আর্ট হয়ে উঠতে পারে এটি তার প্রকৃষ্ট নিদর্শন।

রবীন্দ্রনাথ যখন গল্প পাঠ করতেন তখন তার ভিতরেও একটা সমতা বা ব্যালেন্স থাকতো, একটা ছন্দের একাংশকে বিলম্বিত করে অপর অংশকে সংক্ষিপ্ত পাঠ করা তাঁর রীতিবিরুদ্ধ ছিল। অর্থাৎ কীভাবে পাঠ করলে সমস্ত গদ্যাংশটির ভারসাম্য রক্ষিত হবে সেটি তিনি প্রতিটি ক্ষেত্রে সমুচিতভাবে নিধারণ করতেন, আবৃত্তির পরিপ্রেক্ষিতে এটিও একটি মন্তব্য চিন্তা। গল্প যে কেবল পরিমিতিবিহীন লক্ষ্যমান বাক্যসমষ্টি নয়, এটি তিনি পাঠ করে শ্রোতাদের উপলব্ধি করবার সুযোগ দিতেন।

বর্তমানে কবিতায় পদান্তের অনুগ্রাস থাকে না। আমরা এই রীতিকে ‘গদ্যকবিতা’ বলে থাকি। কিন্তু এই আখ্যায় যখন কবিতাকে বোঝানো হচ্ছে তখন এই ‘টারমোনলজি’টিই রাখা গেল। কিন্তু প্রশ্ন এই যে, ছন্দের শেষে মিল না-হয় না থাকল কিন্তু তার কাব্যধর্ম, বাক্যে লিরিক্যাল কোয়ালিটি বলে সেটার অভাব ঘটবে কেন?...

...রবীন্দ্রনাথের আবৃত্তির ভঙ্গি এ যুগে ঠিক বোঝানো যাবে না। আমরা ধারা তাঁকে সাক্ষাৎভাবে বহুস্থানে আবৃত্তি করতে শুনেছি তারাই উপলব্ধি করতে পারব তাঁর প্রেষ্ঠত্ব কোথায় এবং কত দিকে। রবীন্দ্রনাথ কখনও ওভার-অ্যাকটিং করতেন না অথবা তাঁর গলার কোনো কৃত্রিম ভঙ্গী ছিল না। তাঁর গলায় অবশ্য একটা কম্পন ছিল সেটা সহজাত এবং কথা বলবার বা উচ্চারণের কতগুলি বিশেষ ভঙ্গী ছিল যেটা পারিবারিক স্তরে পাওয়া। অনেকে এসব ধরনকে বলতেন ঠাকুরবাড়ির ধারা। পড়বার সময় তিনি একটা চাঞ্চল্য অনুভব করতেন এটা ঠিকই কিন্তু তা স্বতঃস্ফূর্ত

ছিল। কখনও সংযমকে অতিক্রম করতেন না।.....তার কণ্ঠে আবুত্তি যেন একটা হৃদয়ঙ্গম পার্দোনালাটি থেকে তার সমস্ত আবেদন নিয়ে বিচ্ছুরিত হতো। কাব্যের লিরিক, ছন্দ, অঙ্কনবিশেষ বিশেষ ব্যক্তনা, রস, ভাবস্বরূপ, ভাবসাম্য, আবেগ, স্বচ্ছন্দ গতি, লাভাণ্য, শৃঙ্খলা—সবগুলির প্রতি তিনি সমান হুবিচার করতেন, একটিও তাঁর কণ্ঠে অবহেলিত হতো না। শাপমোচন নৃত্যনাট্যের আখ্যানভাগ ছিল গঠিত। সেই গষ্ঠাংশ যখন তিনি পাঠ করতেন তখনও তার থেকে একটি নিবিড় কাব্যস্বরূপা স্তম্ভিভাবে সঞ্চারিত হতো। এই ছিল আবুত্তির মূলমন্ত্র.....।”

শ্রদ্ধের শ্রীরাষ্ট্রোৎসব মিজের হৃদয় বক্তব্যের উদ্ধৃতি আমরা এখানে ব্যবহার করলাম একটিমাত্র কারণে এবং তা হলো—একজন প্রত্যক্ষদর্শী রসিক শ্রোতার অভিজ্ঞতার আলোকে আবুত্তিকার রবীন্দ্রনাথের একটি সামগ্রিক পরিচয় বিধৃত করা। উপরোক্ত বক্তব্যের পরিচয়বাহী (এখনো পাওয়া ও শোনা যায়) প্রসঙ্গত মাত্র দু’টি রেকর্ডের উল্লেখ করছি—

(১) ‘প্রান্তিক’-এর কবিতা ‘যেদিন চৈতন্ত মোর....’-এর রবীন্দ্র-কণ্ঠে আবুত্তির রেকর্ড, হিন্দুস্থান মিউজিক্যাল প্রোডাক্টস্‌ নভেম্বর ১৯৩২-এ রেকর্ড করেছিল।

(২) ‘বলাকা’ কাব্যের ‘অজানা সে দেশ.....’ কবিতার আবুত্তি বা আকাশ-বাণী রেকর্ড করে এবং ১৯৩২ খ্রিষ্টাব্দে নবপ্রতিষ্ঠিত ঢাকা বেতারকেন্দ্রে থেকে সম্প্রচারিত হয়।

হৃদয়ঃ পরবর্তী পর্ষদের আলোচনায় প্রবেশ করার পূর্বে আমরা বোধহয় একটা কথা উল্লেখ করতে পারি যে পরবর্তী বড়-ছোট, ভালো-মন্দ সকল আবুত্তি-চর্চাকারেরই ধাত্তীভূমি হলো রবীন্দ্র-আবুত্তি।

রবীন্দ্রনাথের সমসাময়িককালে আবুত্তিচর্চার শ্রেষ্ঠ পুরোধারূপে যার নাম বিশেষভাবে উল্লেখ্য তিনি শিশিরকুমার ভাট্টা। পেশাদারী রকমক্কে যোগদান করার ৮৯ বছর আগে বিশ্ববিদ্যালয়ের ছাত্ররূপে এবং ২১ বছর পরে ইংরেজি সাহিত্যের অধ্যাপকরূপে যিনি আবুত্তিকার ও অভিনেতারূপে স্বয়ং রবীন্দ্রনাথের নজর কেড়েছিলেন, প্রশংসালাভ করেছিলেন এবং পরমস্বয়ংের উপাধি ‘নটরাজ’ রূপে অভিষিক্ত হয়েছিলেন। আমরা অনেকেই জানি যে, শিশিরকুমার কলেজ ও বিশ্ববিদ্যালয়ের ছাত্র-বহুতেই নাট্যাভিনয়ে পারদর্শী হয়ে স্বখ্যাতি অর্জন করেন কিন্তু অনেকেই জানেন না বাংলা-সংস্কৃত-ইংরেজি তিনটি ভাষাতেই তিনি অসাধারণ স্বন্দর আবুত্তি করতে পারতেন এবং কলকাতা ইউনিভারসিটি ইনস্টিটিউট আয়োজিত আন্তঃকলেজ আবুত্তি প্রতিযোগিতায় পর পর তিনবার চ্যাম্পিয়ান হন।—এ গৌরবের অধিকারী সমসাময়িককালে আর একজন ছিলেন, তিনি ভাষাচর্চা স্বনীতিজ্ঞার চট্টোপাধ্যায়।

(এবং পরবর্তীকালে পাঁচের দশকের প্রথমে বর্তমান নিবন্ধকার প্রায় অল্পরূপ কৃতিত্ব অর্জন করেছিলেন)। বিশ ও ত্রিশের দশকের রসিক মাহুয, খাঁরা রবীন্দ্রনাথ ও শিশিরকুমারের অন্তরঙ্গ সান্নিধ্যলাভ করেছিলেন তাঁদের অনেকের কাছেই শুনেছি রবীন্দ্রনাথ ও শিশিরকুমার পরস্পর পরস্পরের আবুস্তি গুনতে অসাধারণ উৎসাহী ছিলেন। আমার নিজের দেখা শিশিরকুমার প্রযোজিত পেশাদার রঙ্গমঞ্চে অন্তত চারটি নাটকের কথা বলতে পারি (রীতিমত নাটক, সধবার একাদশী, মাইকেল মধুসূদন, জীবনরঙ্গ)—যার বেশ কিছু অংশের প্রধান আকর্ষণ ছিল শিশিরকুমারের উদাত্ত কণ্ঠে ইংরেজি, বাংলা ও সংস্কৃত আবুস্তি। মধুসূদনের অধিকাংশ এবং রবীন্দ্রনাথের অন্তত পাঁচশো কবিতা শিশিরকুমারের কণ্ঠস্থ ছিল। আলাপচারী শিশিরকুমারের সান্নিধ্যে খাঁরা আসার সৌভাগ্যলাভ করেছিলেন তাঁরাই জানেন বিভিন্ন বিষয়ে কথা বলার ফাঁকে ফাঁকে শিশিরকুমার আবুস্তি করতেন। ব্যক্তিগতভাবে আমি নিজে ১৯৫১-৫২ সালে তাঁর কাছে মাঝে মাঝে আবুস্তি শিক্ষার সৌভাগ্যলাভ করেছি এবং তার ফলে যে অভিজ্ঞতালাভ ঘটেছে তা আমার সারাজীবনের আবুস্তিচর্চার মূল্যবান পাথের হয়ে আছে।

প্রসঙ্গত যুগান্তর পত্রিকার ২৭শে আষাঢ় ১৩৬৬-র সংখ্যায় প্রকাশিত শিশিরকুমারের অন্তরঙ্গ বন্ধু হেমেন্দ্রকুমার রায়ের একটি বক্তব্য উদ্ধৃত করা যাক, যা থেকে জানা যাবে যুগপৎভাবে কাব্যপ্রেমিক ও রবীন্দ্রপ্রেমিক শিশিরকুমারের এক অন্তরঙ্গ পরিচয়:

“আমাদের বন্ধু কবির সত্যেন্দ্রনাথ দত্ত অকালে ইহলোক ত্যাগ করেন। সেই মৃত্যু রবীন্দ্রনাথকে এতটা বিচলিত করেছিল যে, তিনি একটি হৃদীর্ঘ শোক-কবিতা রচনা না করে পারেন নি। রামমোহন লাইব্রেরীতে অহুষ্ঠিত এক বৃহৎ শোকসভায় রবীন্দ্রনাথ স্বয়ং তখন তাঁর অতুলনীয় উদাত্তকণ্ঠে সেই কবিতায় সজ-স্বর্গত কবির প্রীতি নিজের প্রাণের আকৃতি নিবেদন করলেন, তখন সভাস্থ সকলেরই চোখ অশ্রুজলে ভিজে উঠেছিল।

সভাভঙ্গের পরে শিশিরকুমার বাইরে এসে দাঁড়ালেন এবং তারপর পথ দিয়ে ধাবমান একখানা মোটরগাড়ীর দিকে অঙ্গুলি নির্দেশ করে ভাবাভিভূত স্বরে বললেন : দেখ হেয়েন, আমি এখন ঐ মোটরের তলায় পড়ে আত্মহত্যা করতে পারি।

আমি আশ্চর্য হয়ে বললুম : সে কি শিশির, কোন্‌ দুঃখে?

শিশিরকুমার বললেন : দুঃখে নয় ভাই, আনন্দের আতিশয্যে।

আমি অধিকতর বিস্মিত হয়ে বললাম : আনন্দের আতিশয্যে, আত্মহত্যা?

গদগদ কণ্ঠে উত্তর হলো : হ্যাঁ, ঠিক তাই। রবীন্দ্রনাথ যদি প্রতিশ্রুতি দেন

আমার মৃত্যু হলেও এই রকম একটি অপূর্ণ কবিতা রচনা করবেন, তাহলে সেই আনন্দে মোটরের তলায় পড়ে আমার আত্মহত্যা করতেও আপত্তি নেই।

কোনো অভিনেতা তো দূরের কথা, কোনো বাঙালী কবির মুখেও আমি এমন কথা শোনবার আশা করিনি।”

মনে হয় এ ব্যাপারে আর কোনো মন্তব্যের প্রয়োজন নেই। ব্যক্তিগত পরিচয় ও অভিজ্ঞতা থেকে বলতে পারি—শিশিরকুমারের মুখমণ্ডল ছিল বড়, ইংরেজিতে বাক্য বলে square face। হাঁ-মুখটিও ছিল সেই অল্পপাতে বড়। কথা বলার সময় হাঁ-মুখ বিস্তৃত করতেন তিনি। প্রতিটি শব্দ গোটা গোটা করে শব্দ উচ্চারণ করতেন। আবৃত্তি করার সময় কিছুটা স্বর ব্যবহার করতেন কিন্তু সবচেয়ে উল্লেখযোগ্য হলো তাঁর জোয়ারী কণ্ঠস্বর, আবৃত্তি করার সময় (বিশেষ করে মধুসূদনের সনেট) তিনি চোখ বুজে আত্মমগ্ন হয়ে যেতেন। তিনি বই দেখে আবৃত্তি করা নিষেধ করতেন, বিশেষ করে শিশিকুদের।

প্রসঙ্গত আর একটি বিষয়ের উল্লেখ করে শিশিরকুমারের ওপর বক্তব্য নিবেদন শেষ করব। মধুসূদন-গিরিশচন্দ্রের মতো শিশিরকুমারও আমৃত্যু জাতীয় নাট্যশালা স্থাপনের স্বপ্ন দেখে গেছেন এবং তাঁর পরিকল্পিত জাতীয় নাট্যশালায় আবৃত্তিশিক্ষার বিশেষ ব্যবস্থার কথা বলা আছে। ১৩৪৮ সালের আনন্দবাজার পত্রিকার পূজা সংখ্যায় “রঙ্গমঞ্চ ও রবীন্দ্রনাথ” শীর্ষক এক প্রবন্ধে শিশিরকুমার খেদ করে বলেছিলেন :

“বাংলাদেশে শিক্ষাশালী নটের কখনো অভাব হয়নি, কিন্তু প্রতিভাবান সূক্ষ্মদর্শী নাট্যকারের অভাব হয়েছে।...বাংলার জাতীয় রঙ্গমঞ্চের বিশেষ প্রয়োজন ছিল রবীন্দ্রনাথের মতো নাট্যকারের। রবীন্দ্রনাথ ছিলেন একাধারে কবি, নট ও প্রয়োগকর্তা।

...আমাদের দেশের দুর্ভাগ্য, আমাদের রঙ্গমঞ্চের দুর্ভাগ্য, সাধারণ রঙ্গমঞ্চের সঙ্গে রবীন্দ্রনাথের সম্বন্ধ ঘনিষ্ঠভাবে ঘটে উঠল না। আমি তাঁকে এদিকে আনবার অনেক চেষ্টা করেছিলাম, কিন্তু বাধা এসেছে নানাদিক থেকে।...বেড়াতে শেক্সপীয়ার, ইবসেন বা হাউটম্যান তাঁদের জাতীয় নাট্যসাহিত্য এবং নাট্যমঞ্চ সবল করে তুলবার জন্য আত্মনিয়োগ করেছিলেন, সেইভাবে রবীন্দ্রনাথের পক্ষে যদি নিজের দেশের নাট্যমঞ্চ ও নাট্যসাহিত্য পুষ্ট করবার সম্ভাবনা ঘটে উঠত, তাহলে আজকে বাংলার জাতীয় নাট্যমঞ্চ সুসম্পন্নপ্রায় প্রতিষ্ঠিত হতে পারত।” নাট্যজীবনের প্রথম দিকে দেশবন্ধু চিত্তরঞ্জন দাশ শিশিরকুমারের জাতীয় নাট্যশালা স্থাপনের স্বপ্নকে সার্থক করে দেবেন বলে প্রতিশ্রুতি দিয়েছিলেন কিন্তু ১৯২৪-এ দেশবন্ধুর আকস্মিক অকালপ্রয়াণ তা ব্যর্থ করে দেয়। সারাজীবন ধরে লালন করেও নাট্যাচার্যের সে স্বপ্ন সার্থকতালাভ করেনি, হতাশা ও অভিমানে তিনি অনেকের কাছেই তাঁর বেদনার কথা প্রকাশ করেছিলেন।

তঁারই পূর্ব-উদ্ধৃত নিবন্ধের শেষে তিনি তাই সখেদে বলেছেন : “রবীন্দ্রনাথের সঙ্গে রঙ্গমঞ্চের ঘনিষ্ঠ সন্ধর্ষ স্থাপন হলে আমরা পেতাম অগূর্ব সমৃদ্ধ নাট্যসাহিত্য, জাতীয় বৈশিষ্ট্যসম্পন্ন রঙ্গশালা ও সমাজের সঙ্গে রঙ্গমঞ্চের যে আবয়বিক সন্ধর্ষ সেটা স্ফূর্তভাবে স্থাপিত হতে পারতো। কিন্তু হায়, এত কিছু হবার পূর্বেই—

“রঙ্গমঞ্চে একে একে নিবে গেল যবে দীপশিখা
বিরক্ত হলো সভাতল, আঁধারের মসী-অবলেপে
স্বপ্নচ্ছবি মুছে ষাওয়া স্ফুষ্টির মতো শান্ত হলো
চিত্ত মোর নিঃশব্দের তজনী-সংকেতে।”

প্রসঙ্গত বিশশতকের বাংলা কবিতার প্রাকরণগত পালাবদল সম্পর্কে কিছু বক্তব্য নিবেদন করা যাক। কবিতার পালাবদল প্রসঙ্গ আলোচনা এইজন্য যে বাংলা আবৃত্তি মুখ্যত কবিতানির্ভর। উনিশের শতকের মধ্যভাগে পয়ার, ত্রিপদী লাচাড়ী ছন্দের গীতিকবিতার আধরণ ভেঙে মধুসূদন বাংলা কবিতায় অমিত্রাক্ষর ছন্দের প্রবর্তনে সংস্কৃতবহুল গুরুগম্ভীর ভাষার প্রয়োগে মিলটন-কল্ল সমুদ্রগর্জনের প্রবল আবেগের সৃষ্টি করেন। অপরদিকে রবীন্দ্রনাথের লিরিক কবিতার অপরূপ দেহলাবণ্য এবং প্রথম দিকে তাঁর প্রবর্তিত ভাষা-ছন্দ-মিলের সূক্ষ্ম পেলব সুসমা এবং পরের দিকে পঙ্কতিভাঙা ছন্দ বা মুক্তক পয়ারের নাট্যরসায়িত গুণাবলী এবং তারও পরে কাজী নজরুলের কবিতার দৃষ্ট বাচনভঙ্গি ও সহজাত নাটকীয়তা বাঙালী কবিতাপাঠক ও আবৃত্তিকারদের পক্ষে আদরণীয় বিষয় ছিল এই শতকের দুয়ের দশক পর্যন্ত।

তিরিশের দশক থেকে আবেগের জোয়ারে ভাঁটার সূত্রপাত হলো। কবিতা পূর্বের চেয়ে অধিকতর ব্যক্তিগত অস্থূভব ও বোধের ফসলরূপে দেখা দিল এবং বোধের মধ্যেও প্রত্যক্ষভাবে সংমিশ্রণ ঘটানো হলো বুদ্ধির কিষা মননের। ক্রমশ কবিতা হয়ে উঠতে লাগলো অসরল (কখনও কখনও বেশ জটিল) এবং স্ফূর্তভাষ। কবিতার শরীরে একদিকে ছন্দ ও মিলের অসম্ভাব ঘটতে লাগলো, অন্যদিকে লাবণ্যময় কাব্যিক শব্দ-সমষ্টির পরিবর্তে দৈনন্দিনের কথ্য-সংলাপের স্থান হলো কাব্যভাষারূপে বা আবার কখনো কখনো জটিল মননের জারকে জারিত কিছুটা উদ্ভট ধরনের। কল্লোলযুগের কবিদের কথাই বিশেষ করে বলছি। রবীন্দ্র-প্রতিভার বিরাটত্বকে অস্বীকার করার তাড়নায় ‘নতুন কিছু করো রে ভাই’ মানসিকতা নিয়ে তথাকথিত আধুনিকতার উদগ্রতা ও যুক্তিহীন অন্ধম রবীন্দ্র-বিরোধীতার প্রক্ষেপ ঘটল। অবশ্য বছর দশেক পরেই পালা-বদলের উদগ্রতা স্তিমিত হয়ে এলো, দেখা দিল নতুন মোড়। দ্বিতীয় মহাযুদ্ধ-মহাস্তর-সাম্প্রদায়িক হানাহানি-দেশবিভাগ-উদ্ধাস্ত আগমন ইত্যাদি যুগান্তকারী ঘটনার

আবর্তে অভ্যুদয়িকতার উদ্বাসিকতা ও বিদেশীয়ানার হাংলাপনা পরিহার করে দেশজ মানসে কবিতার শেকড় নামাতে সর্বজনীন আবেগের শটভূমিকার কবিতার পুনর্বাসনের সূচনা হলো, কবিতা কানে শোনার ও আবৃত্তিযোগ্যতার আবার সমূহ সম্ভাবনাময় রূপে দেখা দিল, ব্যক্তির গণ্ডিকে সামাজিক অভিজ্ঞতা ও দায়বদ্ধতার অল্পভবে উত্তরিত করার প্রয়াস দেখা দিল।

বাংলা কবিতার প্রকরণগত পালাবদলের রূপরেখা সম্পর্কে বক্তব্যকে আর দীর্ঘ করার বোধহয় প্রয়োজন নেই।

অভিনেতা আবৃত্তিকাররা ছাড়া কল্লোল-পূর্ব ও কল্লোলযুগের কবিদের মধ্যে যারা কাব্যপাঠ ও আবৃত্তিতে উৎসাহী ছিলেন তাঁদের মধ্যে উল্লেখযোগ্য হচ্ছেন কাজী নজরুল ইসলাম, মোহিতলাল মজুমদার, অচিন্ত্যকুমার সেনগুপ্ত, প্রবোধকুমার সাত্তাল, নৃপেন্দ্রকৃষ্ণ চট্টোপাধ্যায়, প্রেমেন্দ্র মিত্র প্রভৃতি। কল্লোল-পরবর্তী যুগের কবিদের মধ্যে সুধীন্দ্রনাথ দত্ত, বিষ্ণু দে, অরুণাচরণ বসু নাম করতে হয়। কিশোর-কবি স্ফূর্ত্ত ও ভালো আবৃত্তি করতেন। তিরিশের দশকের অভিনেতা নির্মলেন্দু লাহিড়ীর মাদুর্ঘ্য ও লাভাণ্ডার উদ্দীপ্ত কণ্ঠে আবৃত্তি সে যুগে প্রথম উদ্দীপনার সৃষ্টি করে। তেমনি রাধামোহন চট্টোপাধ্যায়ের গাঢ় মর্যাদাসম্পন্ন কণ্ঠস্বরের আবৃত্তি সত্যিই প্রাণবন্ত ছিল। সর্বোপরি বাংলা আবৃত্তিজগতে আর একজনের বিশেষ অবদানের কথা সসম্মানে স্বীকার করতে হয়—তিনি হলেন বীরেন্দ্রকৃষ্ণ ভদ্র, কিছুটা ভজিপ্রাধান্ত এবং স্বরক্ষেপণে আনুমানিকতার প্রাবল্য থাকলেও প্রায় পঞ্চাশ বছর ধরে বাংলা আবৃত্তির জনপ্রিয়তা আনয়নে তাঁর বিশেষ অবদান স্মরণীয়। বাংলা আবৃত্তির জনপ্রিয়তা আনয়নে আর একজনের অবদান স্মরণ করা প্রয়োজন। তিনি হলেন কবি জ্যোতিরিন্দ্রনাথ মৈত্র। ভারতীয় গণনাট্য সংঘ-র মাধ্যমে (তখন আইনত প্রায় নিষিদ্ধ) ছোটো ছোটো স্কোয়াডে গণসঙ্গীত ও আবৃত্তির অমুঠান করতেন। সময়টা ১৯৫০-৫১। অবশ্য ইতিমধ্যে বহুরূপী প্রতিষ্ঠান প্রতিষ্ঠিত হয়েছে (১৯৪৮, ১লা মে)। বহুরূপীর প্রাণপুরুষ শীশু মিত্রের স্ব-ক্ষেত্র নাটক এবং আবৃত্তি। গ্রামে গঞ্জে এককভাবে শব্দ মিত্রের আবৃত্তি-অমুঠান তখনকার দিনে ছিল বিশেষ সাড়া জাগানো ব্যাপার। বহুরূপী প্রতিষ্ঠান সময় থেকেই প্রত্যেক সভ্য-সভ্যা একক, দ্বৈত ও সমবেত আবৃত্তির নিয়মিত চর্চা করতেন। (ব্যক্তিগতভাবে বর্তমান নিবন্ধকার পাঁচের দশকের মাঝামাঝি সময়ে বহুরূপীর নিয়মিত সভ্যপদ লাভ করে তদানীন্তন আবৃত্তিচর্চার অংশভাগী ছিলেন)। বটুকদার (জ্যোতিরিন্দ্রনাথ মৈত্র) লেখা সুদীর্ঘ কবিতা ‘মধুবংশীর গলি’-র এবং রবীন্দ্রনাথের ‘দুঃসময়’ কবিতার শব্দ মিত্রের কণ্ঠে আবৃত্তি সে যুগে ইতিহাস সৃষ্টি করেছিল। তাই, সাম্প্রতিককালে স্বতন্ত্র প্রয়োগশিল্পরূপে এবং শক্তিশালী গণশিল্পমাধ্যম-

রূপে আবৃত্তিচর্চার পথিকৃৎ-এর সম্মান অবশ্যই শ্রীশঙ্কু মিট্রের। শ্রীমিট্রের অহুষ্ঠান-প্রেরণায় প্রাণিত হয়ে কলকাতা ও শহরতলী অঞ্চলের অনেক যুবক-যুবতী তৎপর হয়েছিলেন বিজ্ঞানভিত্তিক আবৃত্তিচর্চায় বর্তমান নিবন্ধকার, কবি আবুলকাশেম রহিমুদ্দিন এবং গরিফা-নৈহাটি অঞ্চলের আরো কয়েকজন সংস্কৃতিমনা যুবক-যুবতী গরিফা কেশব সেন পাঠাগারকে কেন্দ্র করে সাহিত্য-নাটক-আবৃত্তি-চর্চায় উদ্বীপনাময় ভূমিকা গ্রহণ করেছিলেন ‘সংস্কৃতি রূপ-নাট্যম্’ সংস্থার মাধ্যমে ১৯৫৩-৫৪ খৃষ্টাব্দে। সত্ত্বপ্রয়াত বর্তমান পশ্চিমবাংলার লক্ষ-প্রতিষ্ঠিত সাহিত্যিক সমরেশ বসুকে প্রথম সাহিত্যিক-সম্বন্ধনা জ্ঞাপন করে গরিফার সংস্কৃতি রূপ-নাট্যম্ সংস্থা অভিনব পন্থায় একক-বৈত-সমবেত আবৃত্তির মধ্য দিয়ে রবীন্দ্রনাথের, সুভাষ মুখোপাধ্যায়ের, বিমলচন্দ্র ঘোষের ও স্বকান্ত ভট্টাচার্যের কবিতাবলম্বনে। [প্রসঙ্গত আর একটি তথ্য নিবেদন করা প্রয়োজনীয়। পাঁচের দশকের প্রথমদিকে নজরুল পরিবার বাস করতেন মানিকতলা অঞ্চলেই ভাড়া করা একটা ক্যাম্প বাড়ীতে। কবিকে চিকিৎসার জন্য বিদেশে নিয়ে যাওয়ার কথাবার্তা হচ্ছে। ‘নজরুল নিরাময় সমিতি’র নবীন সদস্যরূপে আমি, রহিমুদ্দিন, মিনতি মুখোপাধ্যায় এবং আরো কয়েকজন কবির রচনা আবৃত্তি করে, গান গেয়ে অতি উৎসাহে চান্দা ভুলে বেড়াইতাম। প্রবীণদের মধ্যে আমাদের সবচেয়ে বেশী উৎসাহ দিতেন পবিত্রা (গাঙ্গুলি)। মাতৃসমা প্রমীলাদেবীর (কবি-পত্নীর) স্নেহের প্রভয়ে আমরা সপ্তাহে ৩৪ দিন কবির আবাসস্থলে হৈ-চৈ করে কাটাতাম। সানি (কাজী সব্যসাচী) তখনও আবৃত্তিকাররূপে প্রকাশিত হয়নি। আমাদের অতি-উৎসাহে প্রভেদে শৈলজানন্দ মুখোপাধ্যায়ের উৎসাহও ছিল।]

এই শতকের পাঁচের দশকের শেষদিকে বাংলা আবৃত্তিকে জনপ্রিয় করে তোলায় ক্ষেত্রে উল্লেখযোগ্য ব্যক্তিত্ব কাজী সব্যসাচী ও দেবতুলাল বন্দ্যোপাধ্যায়। প্রথমে বহুরূপী প্রতিষ্ঠানে থেকে ও পাঁচের দশকের মাঝামাঝি সময়ে ‘রূপকার’ প্রতিষ্ঠানের প্রতিষ্ঠাতা-রূপে সবিতাব্রত দত্তও অভিনয় এবং গানের সঙ্গে সঙ্গে বাংলা আবৃত্তিকে জনপ্রিয় করে তোলায় প্রয়াসী হন। এই সময়ে প্রবীণ সাহিত্যিক ও সাহিত্যবিদদের মধ্যে ড. নীহাররঞ্জন রায়, শৈলজানন্দ মুখোপাধ্যায় ভালো আবৃত্তি করতেন (পাঁচের দশকের শেষদিকে নাট্যদল নান্দীকার প্রতিষ্ঠা করার আগে অভিনেতা অজিতেশ বন্দ্যোপাধ্যায়ও আবৃত্তিচর্চায় যথেষ্ট সচেতন প্রয়াসে প্রয়াসী হন। এরপর এককভাবে, ষাটের দশক থেকে শ্রীমতী তৃপ্তি মিত্র, অহুভা গুপ্তা ও প্রদীপ ঘোষ বাংলা আবৃত্তিচর্চার জোয়ারে সন্নিবিষ্ট হন। (শ্রীঘোষ শুধুমাত্র আবৃত্তিচর্চাতেই এখনও পর্যন্ত যথেষ্ট তৎপর রয়েছেন)। এভাবে নাম করার বিপদ আছে জানি। কার নাম করব, কার নাম বাদ দিয়ে ফেলব এবং নীটকলমরূপ তুলবোঝাবুঝি বাড়বে তাই কান্ড হচ্ছে। ষাটের দশক থেকে

একক-দ্বৈত-সমবেত আবৃত্তির যে পরীক্ষা-নিরীক্ষামূলক বিভিন্ন প্রয়াস দেখা দিয়েছে, বলাই বাহুল্য তা নিতান্তই সাম্প্রতিককালের। নিকট সাম্প্রতিককাল সম্পর্কে সমীক্ষার দিন এখনও আসেনি বলেই মনে হয়। এটা ভবিষ্যৎ প্রজন্মের জন্ত তোলা থাক। অন্তত বর্তমান নিবন্ধকারের পক্ষে, তার প্রস্তুত-নিবন্ধে, বিস্তৃত বক্তব্য-নিবেদন বোধহয় যুক্তিযুক্ত হবে না।

দ্বিতীয় ভাগ: শিক্ষণ

অঙ্গীকার, অনুপ্রবেশ, অনুধ্যান এবং
অনুশীলন-পর্ব।

(ক) অঙ্গীকার-পর্ব। নিছক হজুগ বা শব্দ নয়, আবৃত্তিশিক্ষাকে অদম্য অমুরাগে সাধনারূপে গ্রহণ করতে হবে। কারণ, নিভৃতচারিতার অমুঘঙ্গ পার করে আবৃত্তি বর্তমানে একটি অব্যর্থ ও জনচিন্তকরী স্বতন্ত্র প্রয়োগশিল্পরূপে স্বীকৃত। আবৃত্তিকার হতে হলে প্রধানতঃ প্রয়োজন অনুসরণ ও অনুশীলন, অমুকরণ নয়। অবশ্য যে কোনো শিল্পচর্চায় প্রাথমিক পর্যায়ে অমুকরণ অব্যাহিত নয় বটে, কিন্তু শুধুমাত্র অমুকরণপ্রয়াসে প্রয়াসী মানুষ স্বীয় স্বাভাব্য হারিয়ে ফেলে। ফলে, অমুকরণের যান্ত্রিকতার দাসত্বে জ্ঞাত বা অজ্ঞাতসারে নিজেকে বিক্রিয়ে দেয়। অঙ্গীকার-পর্বেই এটা ভালো করে বুঝে নেওয়া দরকার, শিক্ষক ও শিল্পী উভয়ের তরফ থেকেই।

(খ) অনুপ্রবেশ-পর্ব। যেহেতু আবৃত্তি একটি প্রমল্লক নিষ্ঠাপ্রবী সৃষ্টিহৃদর স্বতন্ত্র প্রয়োগশিল্প, সেহেতু এর ব্যবহারিক প্রয়োগানুশীলনের সঙ্গে সঙ্গে পশ্চাৎপটের ঐতিহাসিক তত্ত্ব ও তথ্য জানা এবং বোঝা অত্যাৱশ্যক।

অথেষেবদে বলা হয়েছে : “আবৃত্তি সর্বশাস্ত্রাণং বোধাদপি গরীয়সী” অর্থাৎ অমুভূতিসম্ভব শিল্পমাধ্যমে সার্বকতালাভ করতে স্বভাবতই যুক্তিগ্রাহ্য, মননভূয়িষ্ঠ কিন্তু হৃদয় প্রক্রিয়াগুলিকেই আমাদের গ্রহণ করতে হবে। মনোবিজ্ঞানীরা বলেন—মানুষের সব চিন্তাই অমুভব-এ দানা বাঁধে না। যে কোনো চিন্তা, যুক্তি ও বিশ্লেষণের জারকে জারিত হয়ে তবে অমুভবের স্তরে পৌঁছায় এবং তখনই সেই অমুভূত বিষয়কে প্রোতার মননে সঞ্চারিত করার চেষ্টা প্রয়োগশিল্পীরা করে থাকেন। আবৃত্তিকারকে এই ধারাবাহিক স্তর সম্বন্ধে অবগুই সম্যকরূপে অবহিত হতে হবে। শুধুমাত্র শিক্ষকের বক্তৃতার দ্বারা শিক্ষার্থী এ-বিজ্ঞা অর্জন করতে পারবেন না। এই প্রয়োগশিল্পে সার্বকতালাভ ঘটে নিয়মিত মনন-অধ্যয়ন-অনুশীলন এবং গবেষণার মধ্য দিয়ে। গত চার দশক ধরে বাংলা আবৃত্তিকে স্বতন্ত্র প্রয়োগশিল্পরূপে ভাবা, চর্চা করা, প্রচার ও প্রসারে উদ্যোগ নেওয়ার যে তৎপরতা দেখা যাচ্ছে, আগে কিন্তু তেমন ছিল না এটা পরিষ্কারভাবে শুধু মনে রাখাই নয়, বুঝে নিতে হবে। তাই কেন তা ছিল না এবং কেমনটি ছিল, তা জেনে ও বুঝে নেওয়া অত্যাৱশ্যক।

আবৃত্তিকার লেখক বা কবি বা অন্ত কোনো সাহিত্যিক বা স্রষ্টার এজেন্ট বা

প্রচারক নয়। নিজস্ব অল্পভবে ভাবিত হয়ে নতুন সৃষ্টির প্রেরণায় আবৃত্তি করবেন। আবৃত্তির ভঙ্গি, অবয়ব, প্রকরণ স্থিরীকৃত হবে শিল্পের রূপ ও রসের মানদণ্ডে। কারণ, স্বকীয় ভঙ্গিতে বোধযুক্ত আবৃত্তিই সত্যিকারের স্বতন্ত্র প্রয়োগশিল্পরূপে গ্রাহ্য হবে, স্বীকৃত হবে। অল্পপ্রবেশ-পর্বের শিক্ষার্থী আবৃত্তিকারকে প্রতিজ্ঞা করতে হবে এই প্রয়োগশিল্পের কার্যকরী সার্থকতা অর্জনে নিয়মিত মনন-অধ্যয়ন-অল্পশীলনে নিজেকে সর্বতোভাবে যোগ্য করে তুলতে। তাই আবৃত্তিশিল্পার অন্ত প্রয়োজন অল্পসন্ধিস্থ ও শিশিষ্ক মন, সচেতন কান, যে কোনো ভাবপ্রকাশোপযোগী পরিশীলিত কণ্ঠস্বর, চন্দ্র-সচেতনতা, সুস্পষ্ট-অনার্যস-শুদ্ধ উচ্চারণ, সহজাত আবেগ, অল্পশীলনসঙ্গাত সহজ, স্বাভাবিক কিন্তু অর্থবহ স্বরক্ষেপণ-প্রকাশভঙ্গি এবং সর্বোপরি বিষয়বস্তু সম্পর্কে যথাযথ বা সম্যকজ্ঞান। শিক্ষার্থী অবশ্যই পেশাদারী আবৃত্তিকারদের চটকদারী কায়দা বা গিমিকে কখনো বিভ্রান্ত হবেন না—এই আত্মবিশ্বাস উদ্বোধনের ধ্রুবমন্ত্র প্রতিজ্ঞা করতে হবে। সর্বদা স্মরণে রাখতে হবে যে নিজের অল্পশীলিত কণ্ঠস্বরের স্বাভাবিক প্রয়োগের দ্বারাই আবৃত্তিশিল্পের ভাব ও অল্পভূতির প্রকাশ সহজতম ও সুন্দরতম হবে।

(গ) অল্পধ্যান-পর্ব। যে কোনো কবিতা, প্রবন্ধ, চিঠি, বক্তৃতা বা অন্ত কোনো সাহিত্যবিষয়ই আবৃত্তির বিষয়বস্তু হতে পারে না, সম্ভব নয়। সেজন্য আবৃত্তির বিষয়নির্বাচনে আবৃত্তিকারকে প্রথম থেকেই সজাগ হতে হবে। বেহেতু বিষয়বস্তুর ভাব ও অল্পভূতির প্রকাশই আবৃত্তিকারের মূখ্য দায়িত্ব সেহেতু বিষয়বস্তুর অর্থ সর্বপ্রথম অবশ্যই আবৃত্তিকার অবহিত হবেন। বিষয়বস্তুর অর্থ অবহিত হবার পর আবৃত্তিকারকে অবহিত হতে হবে বিষয়বস্তুর বিস্তারপ্রক্রিয়াগুলির খুঁটিনাটি সম্পর্কে অর্থাৎ চিত্রকল্প, চন্দ্র, শব্দের ব্যবহারবৈশিষ্ট্য, উচ্চারণবিধি ইত্যাদি সম্পর্কে চিন্তাভাবনা পরিকার করে নেওয়া দরকার। ধরা যাক, কোনো পেশাদারী আবৃত্তিকারের আবৃত্তি শুনে শিশিষ্ক আবৃত্তিকার ঠিক করলেন সত্যেন্দ্রনাথ দত্তের ‘দূরের-পালা’ কবিতাটি আবৃত্তি করবেন। আমার মনে হয়, এক্ষেত্রে আবৃত্তিকারকে সত্যেন্দ্রনাথের চন্দ্র-জাদু গলায় প্রকাশের পূর্বে কবিতার প্রতিটি পঙ্ক্তির চিত্রকল্পগুলিকে মনের মধ্যে পরিকারভাবে এঁকে নিতে হবে অর্থাৎ ছবিগুলি তিনি, নিজের মনে সম্যকরূপে পরিচিত হলেই, গলার স্বরে সেই ছবিগুলি ব্যঞ্জিত করতে অল্পপ্রাণিত হবেন এবং তখনই চন্দের নিজস্ব দোলায় সেই ছবিগুলি উপযুক্তরূপে স্পন্দিত হয়ে উঠবে বাচনিক প্রকাশ-ভঙ্গিতে।

চিপ্‌থান্ তিনদাঁড—

তিনজন মাল্লা

চৌপর দিন্-ভোর

তায় দূর-পালা।

অথবা

হাড়-বেকনো খেজুরগুলো
ডাইনী যেন ঝামর-চুলো
নাচতেছিল সন্ধ্যাগমে
লোক দেখে কি থমকে গেলো।
জম্জমাটে জঁকিয়ে ক্রমে
রাত্রি এলো, রাত্রি এলো।
ঝাপসা আলোয় চরের ভিতে
ফিরছে কারা মাছের পাছে—
পীর বদরের কুদ্রতিতে
নৌকো বাধা হিজল গাছে। ইত্যাদি

পঙ্ক্তিগুলিতে গ্রামবাংলার যে সহজ-অনাডম্বর-স্বাভাবিক ছবিগুলি চিত্রিত হয়েছে সে-ছবিগুলি সম্পর্কে আবৃত্তিকারের যদি প্রত্যক্ষ অভিজ্ঞতা থাকে তবে খুবই ভালো, নচেৎ যার এই অভিজ্ঞতা আছে তার কাছ থেকে আবৃত্তিকারকে এই ছবিগুলির নিজস্ব অন্তর্ভবনরূপ বুঝে নিতে হবে। না নিলে যত কারিকুরিই করা হোক না কেন, তাঁর কণ্ঠব্যঙ্গনার ঐ চিত্রগুলি তিনি শ্রোতার ‘কানের ভিতর দিয়া মরমে পশানো’র কাজটি সম্পন্ন করতে পারবেন না। চন্দের-যাদুকরের চন্দের দোলায় শ্রোতা হত দোলায়িত হবেন কিন্তু গ্রামবাংলার মাধুর্যসে কিছুতেই প্রাণিত হবেন না, এবং সেক্ষেত্রে প্রয়োগশিল্পীরূপে আবৃত্তিকারের গুণগত ক্রটি থেকেই যাবে। আর একটি উদাহরণ দেওয়া যাক। আটটি ছত্রে ভগিনী নিবেদিতাকে লেখা স্বামী বিবেকানন্দের ‘আশীর্বাদ’ শীর্ষক পত্র-কবিতাটি হল :

“মাতার হৃদয় আর বীরের বাসনা
মলয়বাতাসে যতো সৌরভ শীতল
পবিত্র মহিমা আর শৌর্য যতো ছিল
পূজার বেদীতে আধ যজ্ঞের শিখায়,
সকলি তোমারি হোক, কিংবা আরো বেশি
স্মৃতি তোমার হোক ছিল না বা আগে,
হও তুমি ভারতের কন্যা মহীয়সী
বন্ধু ও সেবিকা হও আত্ম-নিবেদিতা।”

—এটি ভক্ত-পয়ার বা মিশ্র-পয়ার ছন্দে উনিশ শতকের শেষ দশকে রচিত একটি আদর্শ পত্র-কবিতা। পরাধীন ভারতে কুসংস্কারাচ্ছন্ন ভারতবাসীর সেবাকর্মে আত্মনিবেদন

বিপ্লবকল্পা মার্গারেট নোবল্ কিভাবে ভগিনী নিবেদিতা হয়ে উঠলেন সে-সম্পর্কে স্বামীজীর সুস্পষ্ট অথচ সহজ-সাধারণ উপদেশগুলি নিটোল কবিতার অবয়বে পরিচিহিত হয়েছে। শিশিন্দু আবৃত্তিকারকে এ-কবিতা আবৃত্তি করার পূর্বে তাই সমসাময়িক ইতিহাসের পঞ্চাংগট অবশ্যই অবহিত হতে হবে। কারণ, ঋষিদে বলা হয়েছে : “মনসা চিন্তিতং কৰ্ম ইতিহাসসমব্বিতম্”—সৃষ্টিশীল মানুষের চিন্তিত কর্মের সমব্বিত ইতিহাসকে না জানলে শ্রোতাকে শুধুমাত্র নিজের কণ্ঠস্বর অবলম্বন করে উপযুক্ত বাক্যরীতির দ্বারা রসমগ্নিত করা কিছুতেই সম্ভব নয়। তেমনি কেউ যখন মধ্যযুগের বাংলাসাহিত্যের শ্রেষ্ঠ কবি রায়গুণাকর ভারতচন্দ্রের “ঈশ্বরপাটনী” কবিতাটি আবৃত্তি করবেন তখন তাঁকে সহজ সরল পয়ারছন্দোবদ্ধে রচিত কাহিনী-কাব্যের প্রতিটি শব্দের, পঙ্ক্তির পরিপূর্ণ অর্থরস অবহিত হতে হবে।

“ঈশ্বরীয়ে পরিচয় করেন ঈশ্বরী ।
বুঝহ ঈশ্বরী আমি পরিচয় করি ॥
বিশেষণে সবিশেষ কহিবারে পারি ।
জানহ স্বামীর নাম নাহি ধরে নারী ॥
গোজের প্রধান পিতা মুখবংশজাত ।
পরমকুলীন স্বামী বন্দ্যোবংশ খ্যাত ॥
পিতামহ দিলা মোরে অন্নপূর্ণা নাম ।
অনেকের প্রতি তেঁই পতি মোর বাম ॥
অতি বড় বৃদ্ধ পতি সিদ্ধিতে নিপুণ ।
কোন গুণ নাহি তার কপালে আগুন ॥
কু-কথায় পঞ্চমুখ কণ্ঠে ভরা বিব ।
কেবল আমার সঙ্গে দ্বন্দ্ব অহনিশ ॥
গঙ্গানামে সত্য তার তরঙ্গ এমনি ।
জীবনস্বরূপা সে স্বামীর শিরোমণি ।
ভূত নাচাইয়া পতি ফেরে ঘরে ঘরে ।
না মরে পাষাণ বাপ দিলা ছেন বরে ॥
অভিमानে সমুদ্রেতে ঝাঁপ দিলা ভাই ।
যে মোরে আপন ভাবে তারি ঘরে বাই ।
পাটনী বলিছে আমি বুঝিহু সকল ।
যেখানে কুলীনজাতি সেখানে কোন্দল ॥”

শিশিন্দু আবৃত্তিকার যদি পাটনীর মতো ব্যবহৃত শব্দের বৈত-অর্থগুলি না জেনে

না বুঝে সহজ সরল বিশ্বাসে বিশ্বাসী হয়ে আবৃত্তি করেন তাহলে কবির বাগবৈদ্যের সম্যক রস-পরিচয় শ্রোতাদের মধ্যে সঞ্চারিত করতে পারবেন না, অর্থাৎ আবৃত্তিতে গুণগত ধাম্ভি থেকে যাবে।

(ঘ) **অমূল্যশীলন-পর্ব**। বলাই বাহুল্য, যে কোনো শিল্পসাধকের পক্ষেই অমূল্যশীলন-পর্বটি সবচেয়ে গুরুত্বপূর্ণ। এই পর্বে সততা, আন্তরিকতা, পরিশ্রম, শৃঙ্খলা-পরায়ণতা এবং সর্বোপরি দৈর্ঘ্যগুণের যত ব্যাপক ও সর্বাঙ্গিক বিকাশ হবে, তত বেশী সার্থক ও সুন্দর হবে আবৃত্তির প্রকাশ।

শিল্পের উত্তরাধিকার অর্জনের মধ্য দিয়ে শিল্পী হয়ে ওঠার সার্থকতার চাবিকাঠি অমূল্যশীলনের নিরীখেই স্থিরীকৃত হয়। হুতরাং উপযুক্ত অমূল্যশীলনের কোনো বিকল্প নেই।

মোট কথা, আমাদের মনে রাখতে হবে আবৃত্তি হচ্ছে অধিগত-বিজ্ঞা, ধারাবাহিক ও নিয়মতান্ত্রিক অমূল্যশীলনের মধ্য দিয়েই এ ব্যাপারে অধিকার অর্জন করতে হয়। [It is a habit of the vocal machinery learned through repeated trials (rehearsals), according to the laws of habit formation—Memory : I. M. W. Hunter]

অস্বাভাব্য দেশে তো বটেই, আমাদের দেশেও প্রাচীন পণ্ডিতগণ আবৃত্তিকর্মে নানান ক্রটিবিচ্যুতির বিষয়ে অবহিত ছিলেন। তাঁদের ধ্বনিবিজ্ঞান, উচ্চারণরীতি সম্পর্কে বিস্তৃত অভিজ্ঞতার কথা লিপিবদ্ধ আছে :

যদক্ষরং পরিভ্রষ্টং। মাত্রাহীনঞ্চ যদভবেৎ ॥

যন্মাত্রাবিন্দু। বিন্দু দ্বিতয়ঃ ॥

পদপদদ্বন্দ্ব। চন্দঘতি বর্ণাদি হীনঃ ॥

প্রবচনবচনাৎ। ব্যক্তমব্যক্তম ॥

মোহাদপঠিতম্। অজ্ঞানতপঠিতম্ ॥

অর্থাৎ অক্ষরভ্রষ্টতা, ভুলমাত্রায় উচ্চারণ, বিসর্গের অমুচ্চারণ অথবা ভুলভাবে বিসর্গস্থাপনা, সমাস-চন্দ-যতি-বর্ণ বিলোপসাধন কিংবা ক্রটিযুক্ত সংস্থাপন, স্মৃতির অনধিকার প্রবেশ হেতু পূর্বপরিচিত শব্দের ভাবনিরপেক্ষ উচ্চারণ, অস্পষ্ট, অর্ধস্পষ্ট কিংবা অমুচ্চারিত অক্ষর, অনর্থক উচ্চারণ, প্রাণ বা শ্বাসবায়ু সংযমের ব্যর্থতা থেকে মহাপ্রাণ বর্ণ অল্পপ্রাণ বর্ণ হয়ে যাওয়া কিংবা অল্পপ্রাণ বর্ণ মহাপ্রাণ বর্ণে রূপান্তরিত হওয়া (দুধ = দুদ, গদভ = গদব, আম = আঁব; লেবু = নেবু)। এছাড়া আছে কবিতার বিষয়বস্তুকে সম্যকরূপে উপলব্ধি না করায় স্বরের প্রকাশে ও স্বরশরিরবর্তনে শ্রোতৃমণ্ডলীর কাছে বিকৃত রস ও অর্থব্যঞ্জনার পরিবেষণও গৃহিত কাজরূপে কথিত হয়েছে।

পরবর্তী অধ্যায়ে আমরা একে একে সব বিষয়েই সংক্ষিপ্ত বক্তব্য নিবেদন করব।

তৃতীয় ভাগ : শিক্ষণ—অভিনিবেশ-পর্ব

দ্বিতীয় ভাগ-এ শিক্ষণকাজের ব্যাপারে অনুপ্রবেশ-পর্বে ভূমিকাস্বরূপ যে প্রাথমিক নির্দেশ লিপিবদ্ধ হয়েছে “আবৃত্তি শিক্ষার জন্ম……সম্যকজ্ঞান” তারই খুঁটিনাটি প্রত্যেকটি ব্যাপারে এবার আলোচনা করা হবে। বলাই বাহুল্য এই আলোচনাই যে কোনো আবৃত্তিশিক্ষণসংস্থায় সাধারণভাবে কিছা নির্দিষ্ট সিলেবাস-এর ভিত্তিতে এক-দুই-তিন বা ততোধিক বৎসরের মধ্যে সম্পূর্ণ করা হয়। বিভিন্ন প্রতিষ্ঠানে সিলেবাসের কিছু হেরফের থাকলেও, শিক্ষণবিষয়গুলি প্রায় একই থাকে।

এক। কণ্ঠস্বরচর্চা বা স্বরসাধনা

পাশ্চাত্যদেশসমূহে স্বরসাধনা বা Voice-training-এর জন্ম সরকারী এবং বেসরকারী পর্ষায়ে বিজ্ঞানভিত্তিক শিক্ষণদানের নানান প্রক্রিয়া আছে। তার জন্ম নির্দিষ্ট সিলেবাসই শুধু নয় সেই সিলেবাসানুযায়ী নানাবিধ গ্রন্থ এবং পত্রপত্রিকাও সহজলভ্য।

যতদূর জানি, বাংলাভাষায় তিনটি মাত্র গ্রন্থ পাওয়া যায় বাতে আবৃত্তি বিষয়ে এবং স্বরসাধনা ও উচ্চারণবিধি সম্পর্কে আলোচনা আছে—(১) অভিনয়-নাটক-মঞ্চ : শম্ভু মিত্র; (২) ধ্বনিবিজ্ঞান ও বাংলা ধ্বনিতত্ত্ব : মুহম্মদ আবদুল হাই; (৩) স্বর ও বাক্যরীতি : ডঃ গৌরীশংকর ভট্টাচার্য। এছাড়া সম্প্রতি শ্রীদেবদুলাল বন্দ্যোপাধ্যায় ও শ্রীঅমিয় চট্টোপাধ্যায়ের সম্পাদনায় “বিষয় : আবৃত্তি” শীর্ষক আবৃত্তিসম্বন্ধীয় প্রবন্ধ সংকলন গ্রন্থটিও উল্লেখযোগ্য।

আবৃত্তিবিষয়ক বিভিন্ন আলোচনা পাওয়া যায় বহুরূপী পত্রিকায় এবং ইদানীংকালে প্রকাশিত ‘কৃত্তিবাস’, ‘ছন্দনীড়’ প্রভৃতি আবৃত্তিশিক্ষণ সংস্থাগুলির নিজস্ব পত্রিকায়।

প্রয়াত দুই আচার্য সুনীতিকুমার ও শহীদুল্লাহ সাহেবের অকুণ্ঠ গ্ৰন্থাদি শিশুক পাঠকদের পরিণত অবস্থায় কাজে লাগতে পারে। এই সঙ্গে অকুণ্ঠ শিক্ষার্থীদের জন্ম প্রাসঙ্গিক বিষয়ে কয়েকটি ইংরেজী গ্রন্থের উল্লেখ করা যেতে পারে :—

(১) Actors on Acting : T. Cole & H. K. Chinoy ; (২) American Standard Acoustical Termology—Newyork, 1951 ; (৩) Building a Character : C. Stanislavski ; (৪) English Composition & Rhetoric : Alexander Bain ; (৫) Improvement of Voice & Diction : J. Eisenon ;

(৬) Institutes of Oratory : M. F. Quintilian ; (৭) The Throat in its Relation to Singing : Whitfield Ward ; (৮) Voice & Actor : Cicely Berry ; (৯) Voice Production in Singing : Viola Nevina ; (১০) Voice Training & Conducting in Schools : Reginald Jacques ; (১১) What is Rhythm : E. A. Sonnenschein ; (১২) Your Voice : Douglas Stanley ; (১৩) First Steps in Acting : Samuel Seldon ; (১৪) Rhetoric & Prosody : L. R. Brander ; (১৫) Rules for Actors : J. W. V. Goethe ; (১৬) Fundamentals of Plays Direction : Alexander Dean & L. Carra ; (১৭) Marxism & Poetry : George Thomson ; (১৮) Memory : I. M. W. Hunter.

সংস্কৃত (বঙ্গভাবাদিত) গ্রন্থগুলির মধ্যে উল্লেখযোগ্য হল :

(১) নাট্যশাস্ত্র : ভরত ; (২) সঙ্গীতমকরন্দ : নারদ ; (৩) সঙ্গীত-দামোদর : শ্রীশঙ্কর ; (৪) ব্যাকরণ কৌমুদী : ঈশ্বরচন্দ্র বিদ্যাসাগর ; (৫) সিদ্ধান্ত-কৌমুদী : ভট্টোজী দীক্ষিত ।

প্রথমেই বলে রাখা প্রয়োজন যে আমাদের আলোচনায় উপরোক্ত গ্রন্থাদি থেকে (এবং কিছু কিছু পত্রিকা বা জার্নালে প্রকাশিত নিবন্ধ থেকে) যদেচ্ছভাবে বিভিন্ন অংশ ব্যবহার করা হবে এবং বাহ্যিকবোধে উদ্ধৃতিচিহ্ন পরিহার করাও হতে পারে) ।

আমরা জানি, আমাদের দেশে উচ্চাঙ্গ সংগীতশিক্ষার জ্ঞাত স্বরশিক্ষা ও স্বরসাধনা অত্যাবশ্যক এবং সেই অত্যাবশ্যক শিক্ষাকে নিয়মতান্ত্রিক উপায়ে প্রয়োগের হ্রস্বনিষ্ঠ প্রক্রিয়া-ব্যবস্থা ছিল এবং আছে । সঙ্গীতের অন্তর্গত ক্ষেত্রেও (ভজন, কীর্তন, রবীন্দ্র-সঙ্গীত) স্বরসাধনশিক্ষা অত্যাবশ্যকরূপে স্বীকৃত । গত চল্লিশ বছর ধরে আবৃত্তি স্বতন্ত্র প্রয়োগশিল্পরূপে গড়ে ওঠার ক্রমপর্ধ্যয়েও স্বরসাধনার আবশ্যকতা সকলেই স্বীকার করেছেন । যতদূর জানি, কলকাতায় (১১এ নাসিরুদ্দিন রোড) ১৯৪৮ খৃষ্টাব্দে প্রতিষ্ঠিত ‘বহুরূপী’ প্রতিষ্ঠানেই আবৃত্তিশিক্ষাদানের জন্য প্রথম থেকেই নিয়মনিষ্ঠ ব্যবস্থাদি গৃহীত হয় এবং বহুরূপীর প্রাণপুরুষ শ্রীশঙ্কু মিত্র নাট্যাভিনয়ের অঙ্গস্বরূপ নিয়মিত আবৃত্তিশিক্ষণের ক্লাসের ব্যবস্থা করেন সভ্যসভ্যাঙ্গের জন্য । এর কয়েক বছর পরে প্রয়াত নটশূর্য অহীন্দ্র চৌধুরীর অধ্যক্ষতায় রবীন্দ্রভারতী বিশ্ববিদ্যালয়ের নাট্য-বিভাগে নিয়মিত স্বরসাধনার সিলেবাসভিত্তিক শিক্ষণব্যবস্থা প্রবর্তিত হয় ।

কর্তব্য কি, সেটা বুঝতে হলে তার বস্তুগত চেহারাটা বুঝে নেওয়া দরকার । এ পর্যন্ত কর্তব্যের অনুকরণে কোনো কৃত্রিম বস্তু তৈরী হয়নি । কলাকৌশলের দিক থেকে Church Organ-এর Single Reed পাইপ নিকটতম উদাহরণ হিসাবে ধরা যায় । এই

অর্গানের তিনটি অংশ : (১) একটা হাওয়া বস্ত্র, বার মধ্যে হাপরের সাহায্যে পাম্প করা হয়। (২) কম্পন মাপকারী একটা কম্পক বা রীড, বা সমস্ত শব্দের মূল। (৩) একটা অতু কম্পনের আধার বা অতু কম্পক (Resonator), সাধারণ শব্দকে অধিক গুণ বিশিষ্ট করে রূপান্তরিত করা বার কাজ। বায়ুপ্রকোষ্ঠের মধ্যে যে হাওয়া পাম্প করে চোকানো হয়েছে সেটা সব সময়েই একটা চাপের মধ্যে থাকে। বেকনোর একটাই পথ—একটা স্থিতিস্থাপক ‘পাত’ বাক ‘রীড’ বা ‘কম্পক’ বলা হয়। বায়ুনির্গমনের যে জোর, তা রীডকে এমনভাবে কাঁপায় যে সব ছিপ্রগুণটি ক্রমাগতই ধোলে এবং বন্ধ হয়। এর দ্বারা নিয়মিত পর্দায় একই রকম Frequency বা শব্দতরঙ্গের সৃষ্টি করে। ফলে একটা স্থিতিস্থাপক কম্পকের ক্রিয়ায় শব্দের উৎপত্তি হয়। এই বায়বিক কলা-কৌশলের সঙ্গে মানুষের গলার আওয়াজের খানিকটা তুলনামূলক বিচার চলে। ফুসফুস হাওয়ার আধার। শ্বাসপ্রশ্বাসের স্বাভাবিক ক্রিয়ায় হাওয়াকে ভেতরে টানা হয় এবং পরক্ষণেই বের করে দেওয়া হয়। হাওয়া বেরিয়ে আসার পথে শ্বাসনালীতে আড়াআড়ি ভাবে দুটো Elastic Membrane (Vocal Chord)-এ বাধাপ্রাপ্ত হয়ে শব্দের উৎপত্তি ঘটায়। এই ভোকাল কর্ড-ই আমাদের গলায় কম্পক বা রীডের কাজ করে। এর ফলে ভোকাল কর্ডের স্থিতিস্থাপক দিকটা দোলানিও হয়ে নিয়মিত পর্দায় কতকগুলি তরঙ্গের উৎপত্তি ঘটায় বা চাপের ফলে বেরিয়ে আসা হাওয়াটার স-চন্দ্রে বাধাপ্রাপ্তির ফল এবং এরই ফলে শব্দের জন্ম। সমধর্মিতা এই পর্যন্তই সত্য। অর্গানের Wind Chest-এর ভেতরের হাওয়ার চাপ রীডের ওপর যে কাজ করে ঠিক মানুষের Larynx-এর Vocal Chord নিশ্বাসের চাপেও অতুরূপ কাজ করে। কিন্তু আমাদের ক্ষমতা কিছু বেশী অর্থাৎ আমরা ইচ্ছা করলে নিশ্বাসের জোরটা পরিবর্তন করতে পারি, কম্পনের সংখ্যাকে নিয়ন্ত্রণ করতে পারি এবং Vocal Note-এর Intensity এবং Pitch-এর বিস্তৃতি ঘটাতে পারি, যা কোনো বানানো বস্ত্র পারে না। তাই, স্বরসাধনার প্রাথমিক পর্দায় আমাদের সকলেরই জানা দরকার যে স্বরসৃষ্টির জন্ম তিনটি অতি প্রয়োজনীয় বিষয় হলো : (ক) স্বরতন্ত্রী কম্পন (Vibration of Vocal Chord); (খ) স্বরতন্ত্রীর কম্পনসৃষ্টির জন্ম শ্বাসনিশ্বাসের প্রয়োজ্য শক্তি; এবং (গ) কম্পনজাত স্বর বহন করার জন্ম প্রশ্বাস-নিশ্বাসজাত বাতাস। এই তিনটি বিষয় বুঝতে হলে মানুষের মুখমণ্ডলের বিভিন্ন অংশের (মুখগহ্বর, নাসিকা, কান, শ্বাসনালী, স্বরবস্ত্র, গলবিল ও সংশ্লিষ্ট শ্বাস-মণ্ডলী এবং ফুসফুস ও ডায়াফ্রাম) অবস্থিতি ও কার্যক্রমের বৈজ্ঞানিক বিষয়গুলিও অবহিত হতে হবে। আমরা জানি, শ্বাস-প্রশ্বাসের প্রধানত তিনটি প্রকারভেদ আছে—প্রবাহমান (Tidal), অবশিষ্ট (Residual) এবং অতুপূরক (Supplemental)। মানুষের কথা বলার সময় শ্বাস-প্রশ্বাস গ্রহণ-নির্গমন রীতির অতি অবশ্যই আত্মপাতিক

পরিবর্তন ঘটে থাকে। সাধারণত শ্বাস-গ্রহণের সময় অপেক্ষা নিশ্বাস-নির্গমনের সময় বেশী হয়। কারণ নিশ্বাস ধরে রেখে প্রয়োজনমত নিয়ন্ত্রণ দ্বারা একটু একটু ছেড়ে কথা বলা হয়। এর দ্বারা বক্তার কণ্ঠস্বর ঠিকভাবে কাজ করার ব্যাপারটা নিশ্চিত হয়ে ওঠে। স্ব-স্বরের জন্য ভালোভাবে শ্বাসগ্রহণ করতে হলে নাক, মুখ ও গলা খোলা রেখে স্বাভাবিকভাবে গভীর ও পরিপূর্ণরূপে শ্বাসগ্রহণ এবং অবিলম্বেভাবে স্বাভাবিক নিশ্বাস ছাড়ার শিক্ষাই হচ্ছে শ্বাস-নিশ্বাসক্রিয়ার ক্ষমতাজনের প্রয়োজনীয় রীতি। একে বলা যেতে পারে উদরসংক্রান্ত রীতি। বিশেষজ্ঞগণ এ ছাড়াও পঙ্করাস্থি সংক্রান্ত রীতি, কণ্ঠাস্থি সংক্রান্ত রীতিরও বিধান দিয়েছেন।

আমরা জানি, নিশ্বাসপ্রশ্বাসে সহায়তাদান ও রক্তশোধন করা ফুসফুসের প্রধান কাজ। কিন্তু প্রাসঙ্গিকভাবে আমাদের মনে রাখতে হবে ফুসফুসই বাগ্‌ধ্বনির উৎপাদক বস্তু এবং প্রধান কেন্দ্র। আর ধ্বনির উৎপত্তি ও শ্রুতির দিক থেকে বাক্-প্রত্যঙ্গ-সমূহের মধ্যে ফুসফুসের পরেই স্বরযন্ত্রের (Larynx) এবং মধ্যবর্তী স্বরতন্ত্রী (Vocal Chord) স্থান। কণ্ঠস্বরভিত্তিক প্রয়োগশিল্প আবৃত্তির ক্ষেত্রে বিচিত্র স্বরভঙ্গি সৃষ্টির প্রয়োজনে বক্ষগহ্বরের নিম্নভাগ ও উদরে বেশী জোর দিয়ে শ্বাসগ্রহণ করা বিধেয়। শ্বাসনিশ্বাসের স্বাভাবিকতা আনয়নের জন্য উদরসংক্রান্ত পদ্ধতিতে শ্বাসগ্রহণে আমাদের দেশে প্রাণায়াম করার যে বিধি আছে, মনে হয়, সেগুলিই শ্রেষ্ঠ ব্যায়াম। শিশুকু স্বরসাধকের জন্য থাকা দরকার তিনটি স্বরস্থানের (বক্ষস্থান, কণ্ঠস্থান, শিরস্থান) ক্রিয়াপ্রক্রিয়ার বৈচিত্র্যগুলি। অমুদাত্ত বা মন্দ্রস্বর (উদার), স্বরিত বা মধ্যস্বর (মুদার), উদাত্ত বা তারস্বর (তার), কম্পিত (কম্পমান) স্বর এবং উপাংশভাষ (ফিস্‌ফিস্ করে বলা) ইত্যাদি স্বরের বর্ণবিভাজনগুলিও স্বরসাধকের জানা থাকা ভালো। এছাড়া স্বরের রঙ (tonal colour) কি ও কেন এবং স্বর-স্থাপনায় মানসিক বাসনাকে কিভাবে প্রয়োগ করা দরকার তাও স্বরসাধককে জানতে হবে। এবং জানা বিষয়গুলি যত স্বাভাবিক হবে তত বেশী পরিমাণে স্বরসাধক স্বর সৃষ্টির সাধনায় সিদ্ধি অর্জন করবেন। এক্ষেত্রে একটি মাত্র সাবধানবাণী সর্বদা স্মরণে রাখতে হবে—স্বাভাবিকতা কখনই কোনো অবস্থাতেই বিসর্জন দেওয়া চলবে না। স্বাভাবিক স্বরসৃষ্টির জন্য ওষ্ঠ ও জিহ্বার প্রচলিত ব্যায়ামগুলি অভ্যাস করা যেতে পারে; যেমন—মুখ খোলা রেখে এবং চোয়াল বিশেষ না নাড়িয়ে উচ্চারণ করা :

- (অ) কা—কি—কু—কে—কৈ—কো—কৌ—কাপ্‌।
 টা—টি—টু—টে—টৈ—টো—টৌ—টাপ্‌।
 না—নি—নু—নে—নৈ—নো—নৌ—নাপ্‌।
 লা—লি—লু—লে—লৈ—লো—লৌ—লাপ্‌।

(আ) হলন্ত ট এবং ল :

ঘাট্, পাট্, বাট্, বাট্ ।

বিরাট্, — ভরাট্, — স্বরাট্, — সম্রাট্, ।

হুলাল্—বিডাল্—মশাল্ ।

অম্বল্—উজ্জল্—কম্বল্—সম্বল্—ধম্বল্—কুণ্ডল্—দম্বল্ ।

(ই) কণ্টক্—বণ্টন্—বন্ধন্—কিন্নরী—ভঙ্গন্—মম্বন্ ।

স্নান্—স্নাঘা—স্নেঘ—অগ্ন—উকা—বরা—বিষ—মোহা ।

উল্লাস্—কল্লাল্—কল্লানা—জল্লাদ্—দুর্লভ্য ।

প্রহ্লাদ্—বাল্মীকি—শাল্মলী—শল্যোদ্ধার—অপরাক্র ।

আমার মনে হয়, সঙ্গীতের ক্ষেত্রে স্বরসাধনার প্রাথমিক স্তরে হারমোনিয়ম বজের ব্যবহারের সুযোগ-সুবিধাগুলি আবৃত্তি-স্বরসাধনশিক্ষায় গ্রহণ করা বিধেয়। স্বরের বর্ণ আলোচনা-প্রসঙ্গে আমরা ‘উদারা-মুদারা-তারার’ কথা উল্লেখ করেছি। আমরা জানি, প্রত্যেক মানুষেরই নিজস্ব স্বরের নির্দিষ্ট স্বরসম্প্রদেয়ই স্বাভাবিক স্বরের অম্লরূপন ঘটে। স্বাভাবিক স্বরস্থাপনার দ্বারাই স্বরের স্বাভাবিক ও স্থিতির ব্যঞ্জনা জানা বা বোঝা যায় এবং যে কোনো শিশিঙ্ক স্বরসাধক তার ব্যঞ্জনশক্তিকে পরিবর্তিত করতে একটি অভ্যাস নিয়মিতভাবে করতে পারেন। ধরা যাক—শিশিঙ্কর স্বাভাবিক স্বরাম্লরূপন ঘটে বি-ক্ল্যাটে। সেক্ষেত্রে বি-ক্ল্যাটের স্বরসম্প্রদেয় তিনি ত্রিশ সেকেন্ড ধরে পর পর একই কথা “স্নান হয়ে এলো কণ্ঠে মন্দারমালিকা” স্বাভাবিক ও সম্প্রদেয়ভাবে বলে গেলেন। অর্থাৎ স থেকে স পর্যন্ত এক এক ধাপ এগিয়ে কথাগুলি বললেন প্রতিটি পর্যায়ে ত্রিশ সেকেন্ড ধরে। তারপর স-তে পৌঁছে তিনি পুনরায় এক এক ধাপ করে নেমে এসে স-তে পৌঁছে বিশ্রাম নিলেন। এতে দম বাড়বে স্বাভাবিকভাবে এবং থাকে বলে গলার আওয়াজের Range-ও স্বাভাবিকভাবে বেড়ে যাবে। এই অভ্যাস-প্রক্রিয়া দ্বারাই স্বরের অম্লরূপনে (Resonance) বৈচিত্র্যময় সঙ্গীত সঙ্গীত করা যায়। বহুরূপী প্রতিষ্ঠানে অন্তত প্রথম দিকে ষাঁচা সক্রিয় সদস্য ছিলেন তাঁরা অবশ্যই জানেন যে সকল সদস্য-সদস্যদের এই পদ্ধতিতে স্বরসাধনার তালিম গ্রীষ্মমুখিত প্রায়ই দিতেন ও নিতেন। এই শিক্ষণ-প্রক্রিয়ায় মুখ, গলবিল ও নাসিকার অম্লরূপন (আন্তরনাসিকতা পরিহার করে) বুদ্ধির জন্ত নির্দিষ্ট চারটি ব্যায়াম অভ্যাস করলে লক্ষণীয় উপকার পাওয়া যায়। প্রদেয় ড: গৌরীশংকর ভট্টাচার্যের গ্রন্থে উল্লিখিত চারটি স্তর হুবহু উদ্ধৃত করছি :

(১) মুখ খুলে হাস নেবেন—৫ সেকেন্ড থেকে ক্রমে বাড়িয়ে ৮ সেকেন্ড পর্যন্ত। প্রত্যেকবার হাস ছাড়বার সময় ‘আ’-ধ্বনি (ah) একটানা উচ্চারণ করুন। উচ্চারণকালে

সর্বদা স্বরে সমান জোর (equal force) পড়বে; সহজ ও সমভাবে (easy and smooth) ধ্বনি নির্গত হবে। স্বরের কোনো অংশ কল্পিত হবে না, অর্থাৎ নিটোল স্বর বার করতে হবে। স্বরনির্গমনের সময় ১৫ সেকেন্ড থেকে বেড়ে ক্রমে ৩০ সেকেন্ড পর্যন্ত হবে (পাঁচবার)।

(২) গলবিল খোলা রেখে ও চোয়াল শিথিল রেখে মুখ দিয়ে শ্বাস নিয়ে এক-একনিশ্বাসে একটু টেনে টেনে উচ্চারণ করুন—আ, মা, দা, না, বা, পা, শা, হা, ফা। ক্রমে উচ্চারণ দ্রুত করবেন এবং একনিশ্বাসে একাধিকবার পুনরাবৃত্তি করবেন। উচ্চারণের স্পষ্টতা যেন কোনোক্রমে বিঘ্নিত না হয়। (পাঁচবার)।

(৩) ক। মুখা শিথিল করে মুখ ও নাক দিয়ে শ্বাস টেনে শ্বাস নাসিকাপার্শ্বস্থ গহ্বর ও নালীতে নিয়ে উচ্চারণ করতে হবে—ম, ন, ঙ, ঙ। উচ্চারণের সময় মুখ ও নাক দিয়ে শ্বাস ছাড়বেন (পাঁচবার)।

খ। মুখ ও নাক দিয়ে শ্বাস নিয়ে মুখ বন্ধ করে একটানা হুম-ধ্বনি (hum) সৃষ্টি করুন (পাঁচবার)। ১৫ সেকেন্ড থেকে ক্রমে বাড়িয়ে ৩০ সেকেন্ড পর্যন্ত ধরে রাখুন।

গ। মুখ ও নাক দিয়ে শ্বাস নিয়ে উচ্চারণ করুন (স্পষ্টতা যেন বিঘ্নিত না হয়) —পাঁচবার :

আম্, কাম্, জাম্, ধাম্, নাম্, লাম্ ॥

কান্, জান্, তান্, ধান্, পান্, মান্ ॥

মগ্, বিগ্, নিগ্, চিগ্, স্নান্, দিম্, আসন্ ॥

উচ্চারণ ক্রমে দ্রুত করে একনিশ্বাসেই কয়েকবার করে পুনরাবৃত্তি করবেন।

(৪) মুখ ও নাক দিয়ে শ্বাস নিয়ে প্রথমে একটু টেনে উচ্চারণ করুন, পরে স্বাভাবিকভাবে উচ্চারণ করবেন। (স্পষ্টতা যেন বিঘ্নিত না হয়) —

পাঁচবার :—অংশ, কংস, ধ্বংস, বংশ, হংস, সিংহ।

তুল্, ভুল্, ভুজ্, মৃদন্, লজ্জন, অঙ্কন, পুষ্পাশ্রুপুষ্প, আকাঙ্ক্ষা ॥

আমরা জানি, কারোর স্বর মোটা, কারোর জোরালো, কারোর বা হালকা, কারোর পাতলা, কারোর নাকী, কারোর কর্কশ, কারোর কারোর স্বর হয় ফ্যাসফেসে, আবার কারোর বা মধুময়। স্বরের এই বিভিন্নতাকে ব্যক্তিগত স্বর-বৈশিষ্ট্য (Personal timber) বলে। তাই একই স্বর (Note) বিভিন্নকণ্ঠে বিভিন্নভাবে ধ্বনিত হয়। ধ্বনিপ্রাবল্যসৃষ্টিতে, ধ্বনিতরঙ্গের পরিসর বৃদ্ধিতে সেজদ্রু নিয়মিত স্বরসাধনার দ্বারা স্বরসৃষ্টির প্রক্রিয়াগুলিকে আয়ত্ত করা দরকার। স্বাভাবিক গুর থেকে অভ্যাস-সিদ্ধ স্বরস্তর (Habitual pitch) বৃদ্ধির অভ্যাস দ্বারা Pitch Range বা স্বরস্তরের

বিস্তৃতিসাধন সম্ভবপর হয়। ভারতীয় নাট্যশাস্ত্রে সাতটি শুদ্ধস্বরের উল্লেখ আছে। প্রাণিকণ্ঠের (প্রতিস্থবকর শব্দের অম্লকরণে এই সাতটি স্বরসৃষ্টি ঘটেছে—ময়ূরের শব্দাম্লকরণে ষড়জ (সা), গোজাতির (বৃষ) শব্দ থেকে ঋষভ (রে), জেলের (ছাগল) শব্দ থেকে গান্ধার (গ), ক্রৌঞ্চের শব্দ থেকে মধ্যম (ম), কোকিলের কুহুস্বর থেকে পঞ্চম (প), অশ্বের শব্দাম্লকরণ থেকে দৈবত (ধা) আর কুঞ্জের শব্দ থেকে নি-স্বর উদ্ভূত। এছাড়া রে-গা-মা-ধা-নি এই পাঁচটি স্বর আবার বিকৃত ভাবে উচ্চারিত হয়ে ব্যবহৃত হয় বলে মোট স্বরের সংখ্যা ৭+৫=১২টি (শুদ্ধ=৭টি, বিকৃত=৫টি)। মূদারার ‘সা’ থেকে তারার ‘সা’ পর্যন্ত আমরা যেমন সারোগমা-পাধানিসা বলে থাকি পশ্চাত্যদেশে তেমনি Do-Re-Me-Fa-Sol-La-Te-Do বলা হয়। Mr. Helmholtz এই সাতটি স্বরের নামকরণ করেছেন—C/D/E/F/G/A/B। স্বরগুলির মধ্যে কম্পন-তরঙ্গের পার্থক্য আছে বলে স্বরেরও পার্থক্য ঘটে। পশ্চাত্যের সাধারণ সাতটি স্বর ছাড়াও পাঁচটি শার্প (Sharp) স্বর আছে অর্থাৎ তাদেরও ব্যবহৃত স্বরের সংখ্যা বারোটি।

প্রসঙ্গত বিশেষভাবে উল্লেখযোগ্য, কণ্ঠসংগীতশিল্পীর মতো কণ্ঠস্বর অবলম্বন করে গড়ে ওঠা অস্পষ্ট প্রয়োগশিল্পের শিল্পীদেরও (অভিনয়, আবৃত্তি) সাধারণভাবে কণ্ঠসঙ্গীতসাধনা করা বোধহয় অত্যাশঙ্কক। আর শিশিঙ্ক স্বরসাধককে সর্বদা স্বরণ রাখতে হবে যে, মানুষের মনের অম্লভূতির বিভিন্ন ধরন অম্লযায়ী কণ্ঠস্বরেরও বিভিন্নতা প্রকাশিত হয়। মেজাজাম্লযায়ী স্বর উচ্চ-নীচ হয়, স্বরের স্থায়িত্বের হ্রাস-বৃদ্ধিও ঘটে। উচ্ছ্বাস-আবেগে স্বর চড়ে বা ওঠে আবার বিনয়াম্লনয়ে নীচস্বর দেখা যায়। স্বভাবতই মেজাজাম্লযায়ী কণ্ঠস্বরের অভিব্যক্তির লক্ষ্যগীয় রীতিগুলিতে বৈশিষ্ট্য অবশ্যই থাকে। উত্তমহীনতায়-বিষাদে-দুঃখে মানুষের কাজের মন্থরতার সঙ্গে সঙ্গে স্বরের স্তরও নীচ হয়ে যায়, গম্ভীর অবস্থাতেও পিচের নীচ স্তর থাকে। আবার হঠাৎ উল্লসিত-উচ্ছ্বসিত হলে, সাফল্যে গর্বিত বোধ করলে কিংবা সাদর সম্ভাষণের সময় মনে খুলীর জোয়ারে হৃদস্পন্দনের বৃদ্ধির সঙ্গে সঙ্গে মানুষের ব্যবহারে ও স্বর-উচ্চারণে দ্রুততা আসে, স্তরের বিস্তারে উন্নতি ঘটে।

মানুষের বিভিন্ন অবস্থানাম্লযায়ী বিভিন্ন মনোভাব প্রকাশের ক্ষেত্রে ভরতমুনি স্বর-প্রকাশনে রতি—হাস—করণ—বীর—রৌদ্র—অদ্ভুত—বীভৎস—এই সাতটি রসের কথা বিস্তৃতভাবে ব্যাখ্যা করেছেন। এগুলিই মতান্তরে নবরসে (নয়টি রসে) চিহ্নিত করা যায়। ওপরের আলোচনাগুলি অম্লধাবনের সুবিধার্থে গ্রন্থ মধ্যে সাতটি রেখাচিত্র ব্যবহার করেছি। চিত্রগুলি মানুষের বাক্যবস্ত্র, শ্বাসবস্ত্র, মস্তিষ্কে স্নায়ুকেন্দ্র, মুখমণ্ডলে বাক্যবস্ত্রের অংশ, বাক্যপ্রত্যঙ্গ, বাক্যধ্বনির মধ্যবর্তী পথের বিভিন্ন

ধরণ এবং মানুষের অবগেদীয়-প্রক্রিয়াকে চিত্রিত করা হয়েছে শারীরবিজ্ঞানের পটভূমিকায়।

আমরা জানি, কোনো শিল্পসাধনাই স্বাভাবিক নয়। স্বাভাবিক যে ঘটনারাজি মানুষের জীবনের নানান ক্ষেত্রে অহরহ ঘটে যায় তার থেকে নিজের মতো করে বেছে নিতে হয়, গুছিয়ে নিতে হয় উপলব্ধির মধ্য দিয়ে এবং এই সাজানো-গোছানো উপলব্ধি সত্যের প্রকাশই ঘটে শিল্পকলাতে। স্বভাবতই প্রত্যেক শিল্পকলার নিজস্ব নিয়মে, ছন্দে ঘটে-ওঠার কাজটাকে শৃঙ্খলাপরায়ণ হতেই হবে। শ্রীশঙ্কু মিত্রের কথাতেই বলা চলে: যেহেতু জীবনটা কোনো ত্যাকামাছুষের দিনপাতের মতো নিস্তরঙ্গ ও শিথিল নয় সেহেতু মানুষের শিল্পকলাটির বোধ ঘটে থাকে বিরাট করে, গভীর করে জীবনকে জানার মধ্য দিয়ে। কিন্তু আমাদের এই স্তম্ভর পৃথিবীতে আমরা সকলেই বিশিষ্ট; তাই শিল্পীর কাজ নিজের মনকে উন্মুক্ত করা, নিজের মধ্যের গভীরকে উপযুক্তভাবে উপলব্ধি করা। আমরা যখন হঠাৎ কোনো দুঃখকর ঘটনা প্রত্যক্ষ করি তখন প্রত্যেকের গলাই যেন আর্দ্র হয়ে ওঠে, কোনো শিল্পের সঙ্গে যখন কথা বলি তখন নিজের গলায় মিষ্টতা আরোপিত হয়—এই যে স্বাভাবিকতা, এই স্বাভাবিকতাই নিজের গলায় ধরে রাখা এবং প্রয়োজন মতো প্রকাশ করতে পারাটাই হলো গলার স্বাভাবিকতা।

ভাল স্বরের অর্থ হলো—গলার অর্থবহ আওয়াজের বিস্তৃতির ব্যাপকতা। পূর্বে স্বরসাধনায় হারমোনিয়ামের ব্যবহারের কথা বলেছি। এই ব্যবহারের দ্বারা কারো তিন অক্টেভে গলার আওয়াজ হয়ত বেরুলো। তাহলেই কিন্তু তার গলার বিস্তৃতি ঘটলো না। গলার আওয়াজের স্বাভাবিক বিস্তৃতি বিজ্ঞানভিত্তিক অম্লশীলন দ্বারা অর্থযুক্ত ও শ্রুতিমধুর করে তোলা প্রয়োজন। গলার আওয়াজের বিস্তৃতি তাই যে কোনো ক্ষেত্রে ঘটতে পারে। আর নিজের স্বাভাবিক স্বেল বের করার সহজ পদ্ধতি হলো—কখনও মোটা বা ভারি করে কিছু বলবার চেষ্টা না করা। অনেকেই ভাবেন গলা মোটা করে কিছু বললে বেশ ব্যক্তিত্ব প্রকাশ পাবে, কিন্তু তা আদৌ সত্য নয়। ব্যক্তিত্ব ফোটে কণ্ঠস্বরের স্বাভাবিক বিস্তৃতি ও বৈচিত্র্যে। অনেক মানুষ ভীষণ আন্তে কথা বলেন এবং বেশ পাতলা গলা। কিন্তু যা বলেন তা হিসেব করে বুঝে বলেন, প্রত্যেকটি শব্দে ও বাক্যে ধ্বনিময় অর্থ প্রকাশ করেন, নিজের পাতলা স্বেলের মধ্যেই তাঁর গলায় বৈচিত্র্য ও বিস্তৃতি অসাধারণ ব্যক্তিত্বের প্রকাশ ঘটায়। সকলেই নিশ্চয় স্বীকার করবেন মহামতি লেনিনের অসাধারণ ব্যক্তিত্বের কথা। লেনিনের ছিল মোটামুটি পাতলা গলা এবং কথা বলতেন মোটামুটি আন্তে (লেনিনের বক্তৃতার যে সব রেকর্ড পাওয়া যায় সেগুলি শুনেই ব্যাপারটা বোঝা

যাবে)। কবিগুরু রবীন্দ্রনাথের কণ্ঠের কথা তো প্রায় সকলেরই জানা আছে, কিন্তু সে-কণ্ঠ শুনে কেউ কি বলবেন রবীন্দ্রনাথের ব্যক্তিত্ব ছিল না! পূর্বে আমরা গিরিশচন্দ্রের প্রসঙ্গে আলোচনাকালে ‘ঘুঘু-নি-চাঁটা’ গলার কথা বলেছি। অনেক ফেরিওয়াল বা গাড়িচালকের ভীষণ মোটা ও জোরালো গলা, কিন্তু তাঁদের কণ্ঠ-স্বরের আওয়াজে প্রচণ্ড ব্যক্তিত্বের প্রকাশ প্রায় কখনোই ঘটে না।

স্বরপ্রক্ষেপণের যে পাঁচটি সাধারণ বিধানের (এ্যাবডোমেন-লিপ্‌টাউ-হুইসপারিং-স্‌কাল-হেডরেজিস্টার) কথা বিশেষজ্ঞগণ বলে থাকেন তার ব্যবহারিক প্রয়োগ-প্রক্রিয়াগুলি জানা স্বরসাধনার শিশুকুদের অবশ্যকর্তব্য। বাহ্যিকবোধে আমরা সেগুলির আলোচনা এখানে পরিহার করছি।

আমরা জানি, প্রত্যেক স্বরই ধ্বনিময়। এই ধ্বনিময় স্বরকে ব্যঞ্জনাময় এবং অর্থকর করাই আবৃত্তিকার ও গায়কের কাজ। স্বরসাধনার ক্ষেত্রে গায়কের হুরেলাকণ্ঠ স্বরের সূচু প্রকাশ দ্বারাই অর্থপ্রকাশ সার্থক হয় আর আবৃত্তিকারের হুরেলাকণ্ঠে বর্ণ-শব্দের অন্তর্নিহিত স্বরমাদুর্ঘরসে অর্থব্যঞ্জন সার্থক হয়।

স্বরসাধনায় উপযুক্তভাবে নাসিকার ব্যবহার সম্পর্কে আমরা অনেকেই অবহিত হই না। পূর্বকথন অধ্যায়ে বলা হয়েছে গিরিশচন্দ্র ম্যাকবেথ-অনুবাদে ইংরেজী M-Sound-এর উপযুক্ত বঙ্গানুবাদ করেছিলেন। দৈনন্দিন জীবনে আমরা যখন সহজভাবে কথা বলি তখন নাককে ভীষণভাবে ব্যবহার করি। ছোটো ছেলেমেয়েদের সঙ্গে আমরা মোলারেম করে কথা বলার চেষ্টা করি আর অন্তর থেকে হেসে যখন মাতুষ কথা বলে তখন তার গলা বেশ মিষ্টি শোনায়। এই মিষ্ট উপযুক্তভাবে করণা করে গলার আওয়াজে সচেতনভাবে আনার অভ্যাস করা প্রয়োজন, তা করতে হলে নাক পরিষ্কার রাখা যে আবৃত্তিকারের পক্ষে খুব প্রয়োজন তা বোধগম্য হবে। গলার স্বরে শুধু মিষ্ট আরোপের জন্তই নয়, আবেগের অনেক গভীর প্রকাশের ক্ষেত্রে নাকের উপযুক্ত ব্যবহার খুবই দরকারী। নাকের উপযুক্ত ব্যবহারের জন্ত একটি অভ্যাস অনুশীলন করা বেতে পারে। মূখ বন্ধ রেখে শুধু নাক দিয়ে সা-রে-গা-মা-পা-ধা-নি-দাঁ বলা চেষ্টা করা। দেখা যাবে প্রথম প্রথম খুব অসুবিধা হবে, কেমন বেন পিঁপি করে অত্যন্ত ক্লিণ আওয়াজ বেরবে। এই আওয়াজকে ধীরে ধীরে বাড়ানোর অভ্যাস করলে নানান রকম অল্পরগন শোনা যাবে। খুব সজাগভাবে শুনতে পারাটাও অভ্যাসসাধ্য। অল্পরগন বের হতে থাকলে একই পর্দাতে নানান রকম ভল্যুমে উচ্চারণ করলে আরো অনেক অল্পরগন-বৈচিত্র্য ধীরে ধীরে ফুটে উঠবে।

গলার অল্পরগন আনার একটি সহজ পদ্ধতি আছে। প্রথমে সাধারণভাবে

উচ্চারণ করুন : ‘বলুন’। তারপর এমনভাবে উচ্চারণ করার চেষ্টা করুন যাতে আওরাজটা ওপরের পাটির সামনের দাঁতের ভেতরদিকে গোড়াতে ধাক্কা লাগে। নিজের কানে শুনেই বোঝা যাবে আওরাজ পাণ্টাচ্ছে। ক্রমশ চেষ্টা করে আওরাজটাকে মুখের মধ্যেই নানাভাবে ধাক্কা খাওয়ানোর চেষ্টা করলে দেখা যাবে গলার আওরাজে বেশ দানা-দানা অম্লরসন ফুটে উঠছে। শোনা যায় রবীন্দ্রনাথের কণ্ঠস্বরের অসাধারণ বিস্তৃতি ছিল। শিশিরকুমার-শঙ্কু মিত্রের অসাধারণ কণ্ঠসম্পদের বিস্তৃতি ও বৈচিত্র্যের সঙ্গে অনেকেই প্রত্যক্ষ পরিচয় আছে। অবশ্য পূর্বে-উক্ত অভ্যাসগুলি অনুসরণ করলে সকলেই শিশিরকুমার, শঙ্কু মিত্র কিংবা ঐ জাতীয় প্রতিভাধরদের অসাধারণ কণ্ঠসম্পদের অধিকারী হবেন এ ধারণা বাতুলতা মাত্র। তা হয় না, হতে পারে না। প্রত্যেক মানুষের নিজস্ব কণ্ঠস্বরের বতখানি স্বাভাবিক বিস্তৃতিসাধন সম্ভব তাই শুধু আসতে পারে বৈজ্ঞানিক উপায়ে নিয়মিত অনুশীলনের ফলে। অস্বাভাবিক বা জন্মাবধি কোনো বিকৃতির অঙ্গ বাদের স্বাভাবিক কণ্ঠ বিকৃত তাদের কথা আসতে পারে না। কিন্তু সাধারণ কণ্ঠসম্পদের অধিকারী মানুষ উপরোক্ত অনুশীলনগুলি করলে ভাল ফললাভ অবশ্যই ঘটবে।

ইতিপূর্বে “গ্লান হয়ে এলো কণ্ঠে মন্দারমালিকা” কবিতা-পঙ্ক্তিটি হার-মোনিয়াম পর্দায় সা থেকে সা পর্বন্ত ক্রমাগত উঠে গিয়ে পুনরায় নেমে আসার অভ্যাসের কথা বলেছি। একেই ইংরেজিতে বলে Chromatic Scale। এই সঙ্গে মীড় দিয়ে এক পর্দা থেকে আরেক পর্দায় যাওয়ার অভ্যাস করতে পারলে সমস্ত মীড়ের আওরাজ গলায় স্থায়ীভাবে বসে যাবে! এটা করলে বোঝা যাবে স্বর-পরিবর্তনের প্রক্রিয়া চলে কব্জেরখায় বা Spirally। আর এই যে কব্জেরখায় স্বর ছুঁয়ে যাওয়ার মধ্য দিয়ে কথা বলা—এর দ্বারা আবেগের গভীরতা প্রকাশ করার, ছন্দবোধ বাডানোর, উচ্চারণে স্বাভাবিকতা আনয়নের পথ সুগম হয়। তাই আবৃত্তিকারের স্বরসাধনার অর্থ হলো স্বরটা সহজাতগুণের মতো করে গলায় ব্যবহার করা। এবং কোনো গলা যদি ঠিক সুরেলা হয়ে ওঠে তবে সেটা মিষ্টি হতে বাধ্য। কিন্তু এই বাধ্য হয়ে যাবার ব্যাপারটা যেন সর্বাঙ্গীন ও গভীর হয়, “যা পশু মিলে যা লেবুর পাতা! করমুচা” গোছের মেলানোর মতো না হয়। সুতরাং, স্বর সাধনায় কর্ণ-নাসিকা-কণ্ঠের (E. N. T.) সুসমন্বিত ব্যবহারের অনুশীলন আবৃত্তিশিক্ষায় হবে প্রাথমিক দায়িত্ব। এই সঙ্গে জিহ্বার অনাড়ম্বর প্রয়োগ সম্পর্কে অবহিত হতে পরবর্তী উচ্চারণবিধি শিক্ষাপর্বে আলোচনা করা হবে।

॥ দুই : উচ্চারণবিধি ॥

উচ্চারণ আবৃত্তি-প্রয়োগবিদ্যার অন্ততম প্রধান উপাদান। তাই, উচ্চারণের শুদ্ধতাই শুধু নয়, উচ্চারণের বিবিধ কৌশলগত ও সযত প্রয়োগে ব্যবহৃত শব্দ প্রত্যাশিত অর্থ ও রসবাহুনালাভ করে, আবার অচেতন, অন্তর্জ বা আনাড়ি উচ্চারণ কবিতার তাৎক্ষণিক মৃত্যু ঘটিয়ে দেয়। উচ্চারণের শুদ্ধতা আনয়নে জিহ্বার ভূমিকা সবিশেষ। ভাল কণ্ঠস্বরের অধিকারী হয়েও জিহ্বা বা জিভের আড়ষ্টতার জন্য অনেকেই আবৃত্তি-অভিনয়-সঙ্গীতসাধনায় বাধা পান। আমাদের দেশে জিভের আড়-ভাঙার জন্য জিভের তলায় গোটা বা অর্ধেক সুপারী বা ঐ জাতীয় শক্ত জিনিস রেখে স্বরবর্ণ-ব্যঞ্জনবর্ণ উচ্চারণ করার অভ্যাসের কথা বলা হয়। প্রাথমিক অসুবিধা কেটে গেলে সুপারী-রাখা বাদ দিয়ে স্বাভাবিক বর্ণ বা শব্দ উচ্চারণের সুবিধা ঘটে। জিভের আড়-ভাঙার জন্য শিশুকুগল একটি অভ্যাস করতে পারেন। প্রথমে আঙুলে আঙুল এবং ক্রমশ জোরে ও দ্রুত কচটতপ-পতটচক বলা অভ্যাস করা। প্রথম পাঁচটি ব্যঞ্জনবর্ণের প্রথম অক্ষরগুলি যদি ঠিকমত উচ্চারিত হয় তবে বাকি অক্ষরগুলিরও একই পদ্ধতিতে অভ্যাসের ফলে সম্ভবপর হবে।

উচ্চারণবিধি সম্পর্কে আলোচনার প্রথমেই একটা ব্যাপার বলে নেওয়া দরকার। অধিকাংশ বাংলাভাষাভাষী মানুষ ঋ-কার উচ্চারণ ঠিকমত করতে পারেন না। ‘পৃথিবী’কে ‘প্রিথিবী’, ‘প্রকৃতি’কে ‘প্রোক্রিতি’ বলতে অনেকেই অভ্যস্ত। অনেক তথাকথিত আবৃত্তিকারের কণ্ঠে ‘আবৃত্তি’ কথাটিও ঠিকমত উচ্চারিত হয় না। অনেক সময় মকে সাংস্কৃতিক অহুষ্ঠান, এমন কি বেতার ও দূরদর্শন অহুষ্ঠানের ঘোষণাতেই ‘আবৃত্তি’ কথাটি আবৃত্তি—আবৃতি—আববৃতি—আব্রিতি—আবব্রিতি ইত্যাদি উচ্চারিত হয়। ব্যাপারটা খুবই অপ্রিয় শোনালেও সত্য এবং বলাই বাহুল্য লজ্জা ও দুঃখজনক। ইদানীং কলকাতা-শহরতলী ও মফস্বলের শহরে বেশ কিছু আবৃত্তি-শিক্ষার আসর বা প্রতিষ্ঠান দেখা যাচ্ছে। এই সব প্রতিষ্ঠানে শিক্ষকতা করেন এমন কারো কারো মুখেও ‘আবৃত্তি’ কথাটি ঠিকমত উচ্চারিত না-হতে শুনেছি। স্বতরাং তাঁর বা তাঁদের ছাত্রছাত্রীরা যে কি শিখছেন তার ব্যাখ্যা না করাই ভাল।

উচ্চারণ-বিকৃতির ভার আবৃত্তির ক্ষেত্রে সহনীয় হতে পারে না। বার বার অহুসীলন করে প্রতিটি শব্দ, প্রতিটি অক্ষরের উচ্চারণ ঠিক করতে হবে। ভাল আবৃত্তির মধ্যে চ, ছ, জ, ব, ঝ-এর উচ্চারণ অনেক সময় ঠিকমতো হয় না। এর প্রধান কারণ, অক্ষরগুলির ওপর অকারণে বোঁক দেওয়া। অনেক ভাল কবিতা-পাঠকেরও এই প্রবণতা দেখা যায়। ভিন্ন ভিন্ন শব্দ ভিন্ন ভিন্ন তাৎপর্ষ্যে কবিতার কবিতাতে ব্যবহার করেন। স্বরাঘাতের অঘোমতা তাই আবৃত্তিতে অত্যন্ত প্রয়োজনীয় বিষয়। রবীন্দ্রনাথ বলেছিলেন: “আবৃত্তি আর অভিনয়—দুটো স্বতন্ত্র শিল্প—কিন্তু দেখেছি, অনেকেই দুটোকে অভিন্ন মনে করেন। তাই গলা কাঁপিয়ে এবং হাত-পা নেড়ে আশ্ফালন করাকে তাঁরা আবৃত্তি বলে চালিয়ে দেন। আবৃত্তি বাচনশিল্প, অভিনয় আবৃত্তানিক শিল্প। আকারে সমধর্মিতা থাকলেও তাই প্রকাণ্ড প্রকারভেদ রয়েছে দুটোর মধ্যে।” আমার মনে হয়, প্রত্যেক আবৃত্তিকারেরই রবীন্দ্রনাথের অমোঘ নির্দেশ স্মরণে রাখা অত্যাৱশ্যক। তাহলে অতিনাটকীয়তা বা অকারণে সুরারোপপ্রবণতার বোঁক আবৃত্তি করার ক্ষেত্রে সংযত হবে। ৭

বাংলাভাষা যে সংস্কৃত থেকে এসেছে এটা আমরা সকলেই জানি কিন্তু সংস্কৃত স্বরবর্ণ ও ব্যঞ্জনবর্ণের শুদ্ধ উচ্চারণ স্মরণলিপির মতো কার্যকর হলেও বাংলায় কিন্তু তা হয় না। স্বরবর্ণের উচ্চারণে আমরা খুবই অনভ্যস্ত। নাট্যাচার্য শিশিরকুমার স্বরবর্ণের উচ্চারণের হ্রস্বদীর্ঘতা আয়ত্তে রাখার জন্য প্রত্যেক শিশিক্ষ ব্যক্তিকেই কিছু-না-কিছু সংস্কৃত আবৃত্তি অভ্যাস করতে বলতেন। তাঁর ধারণা ছিল—এই অভ্যাসের ফলে জিভের আড়-ভাঙবে। অত্যাচারণের মতো আমাদের অনেকেরই কিছু-না-কিছু বাচনিক মূঢ়াঘোষ থাকে। এই দোষগুলি কাটাতে হবে নিজেকেই বার বার বলার মধ্য দিয়ে, সজাগ সচেতনভাবে শুনে।

বাংলাভাষার উচ্চারণ নিয়ে বাঙালীদের বিভ্রাটের অন্ত নেই। উচ্চারণ-ভিত্তিক ভাষাসংস্কার নিয়ে অনেক আন্দোলন-আলোচনা হয়েছে, হচ্ছে। কিন্তু পণ্ডিতদের মধ্যে মতভেদ এতো বেশি যে সাধারণ মানুষের পক্ষে তা অনুধাবন করা খুবই শক্ত। সুতরাং উচ্চারণবিধি সম্পর্কে আবৃত্তি-প্রসঙ্গে প্রয়োজনীয় কিছু বক্তব্য নিবেদন করেই আমরা ক্ষান্ত হব। জিভের আড়-ভাঙার ব্যাপারে পূর্বে বলেছি। স্বরপ্রক্ষেপণের ব্যাঘ্রামের কথাও উল্লেখ করা হয়েছে। এবার প্রথমই স্বর-প্রক্ষেপণ ও উচ্চারণে স্বাভাবিকতা রক্ষা করার ব্যাপারে কিছু অভ্যাসের কথা বলছি।

অনায়াসে হাঁ-মুখ বা উর্ধ্ব-অধরোষ্ঠ ভিষাকৃতিতে ফাঁক করে কথা বলার অভ্যাস করলে স্বাভাবিক স্বরপ্রক্ষেপণ যেমন সম্ভব হবে তেমনি স্বাভাবিক উচ্চারণ-

প্রবণতাও সম্ভব হবে। এর দ্বারা চোয়ালেরও স্বাভাবিকতা রক্ষা পায়। উচ্চারণবিধি-পালনে প্রাথমিক পর্যায়ে শিশুকুগণ ভারতচন্দ্র রায়গুণাকর রচিত নিয়নিত্বিত রচনাগুলি প্রথমে ম্পষ্ট কিছু ধীরে ধীরে এবং পরে দ্রুত বলার অভ্যাস করিতে পারেন :

(১) অন্নপূর্ণা অপর্ণা অন্নদা অষ্টভূজা। অভয়া অপরাধজিতা অচ্যুত অমুজা ॥
অনাগ্না অনন্তা অশ্বা অধিকা অজয়া। অপরাধকর্ম অগো অবগো অব্যয়া ॥

—ভারতচন্দ্র, ‘অন্নদামঙ্গল’।

(২) উর্ধ্ববাহু বেন রাহ চন্দ্রহর্ষ পাড়িছে।
লক্ষ-লক্ষ ভূমিকম্প নাগ-কূর্ম নাড়িছে ॥
অগ্নি জালি সর্পি: ঢালি লক্ষদেহ পুড়িছে।
ভগ্নশেষ হৈল দেশ রেণুরেণু উড়িছে ॥

—ভারতচন্দ্র, ‘দক্ষবজ্রনাশ’।

(৩) বজ্রনার বজ্রনী বিদ্যুৎ-চক্চকি। হডমডি মেঘের ডেকের মকমকি ॥
ঝড়ঝড়ি ঝড়ের জলের ঝরঝরি। চারিদিকে তরঙ্গ জলের তরতরি ॥

—ভারতচন্দ্র, ‘মানসিংহের সৈন্তে ঝড়বৃষ্টি’।

(৪) মহাকুরূপে মহাদেব সাজে। ভভন্তম্ ভভন্তম্ শিখা ঘোর বাজে ॥
লটাপট্ জটাজুট্ সজ্যটা গঙ্গা। ছল্‌ছল্ টল্‌টল্ কলকল্ তরঙ্গা ॥
ফণাফণ্ ফণাফণ্ ফণীফল পাছে। দিনেশ-প্রতাপে নিশানাথ সাজে ॥
ধক্‌ধক্ ধক্‌ধক্ জলে বহি ভালে। ববষম্ ববষম্ মহাশয় গালে ॥

—ভারতচন্দ্র, ‘শিবের দক্ষালয়ে বাজা’, ‘অন্নদামঙ্গল’।

এবার উচ্চারণবিধি সম্পর্কে শিশুকুদের অবশ্যজ্ঞাতব্য কিছু তথ্য লিপিবদ্ধ করছি। চিত্রগুলি, বিশেষ করে ৪নং চিত্রটি দ্রষ্টব্য :

১। মুখমণ্ডলে স্বরবর্ণ ও ব্যঞ্জনবর্ণ উচ্চারণ-স্থানের তালিকা :

বর্ণ ও নাম	উচ্চারণস্থান
অ-আ-ক-খ-গ-ঘ-ঙ-হ (কণ্ঠবর্ণ)	কণ্ঠ।
ই-ঈ-এ-ঊ-ঋ-ঌ-঍-ঔ-শ (তালব্যবর্ণ)	তালু।
ঋ-ট-ঠ-ড-ঢ-ণ-র-ষ (মূর্ধন্যবর্ণ)	মূর্ধা।
৺-ত-থ-দ-ধ-ন-ল-স (দন্তবর্ণ)	দন্ত।
উ-ঊ-প-ফ-ব-ভ-ম (ওষ্ঠবর্ণ)	ওষ্ঠ।
এ-ঐ (কণ্ঠতালব্য বর্ণ)	কণ্ঠ ও তালু।
ও-ঔ (কণ্ঠাষ্ঠ্যবর্ণ)	কণ্ঠ ও ওষ্ঠ।

অস্তুঃস্থ ব (দন্তোষ্ঠ্য বর্ণ)

দন্ত ও ওষ্ঠ ।

ং (অস্থস্বার) (অস্থনাসিক বর্ণ)

নাসিকা ।

ঙ-ঞ-ণ-ন (অস্থনাসিক)

প্রধানত নাসিকা ।

২। ধ্বনিমূলক উচ্চারণবিধি : স্বরবর্ণ ও ব্যঞ্জনবর্ণ (প্রায়ত ভাষাচার্য
ডঃ মুহম্মদ শহীদুল্লাহ সাহেবের মতে)—

স্বরবর্ণ—একক স্বর (MONOPHTHONG)

অ, আ, ই, উ, এ, ও, ঐ (অ্যা)—এই স্বরগুলির প্রত্যেকটির হ্রস্ব ও দীর্ঘভেদ আছে,
—যা খাটি বাংলার বৈশিষ্ট্য। সংস্কৃতে ই, উ ধ্বনির শুধু দীর্ঘভেদ আছে, কিন্তু অ
কেবল হ্রস্ব এবং আ, এ, ও কেবল দীর্ঘ। ঐ (অ্যা) ধ্বনি সংস্কৃতে নেই। এছাড়া ঋ
হ্রস্ব ও দীর্ঘ এবং ২ হ্রস্ব সংস্কৃতে আছে কিন্তু পালি ও প্রাকৃতে নেই। বাংলা উচ্চারণে—

হ্রস্ব—	দীর্ঘ—	উদাহরণ	হ্রস্ব—	দীর্ঘ—	উদাহরণ
অ	—	অজানা, কলা।	উ	—	উনি, কলু।
—	অ	অজ, দশ।	—	উ	উট, কুল।
আ	—	আমি, মামা।	এ	—	এলাচি, কেনা।
—	আ	আম, কাল।	—	এ	এর, চলেন।
ই	—	ইনি, দিদি।	ও	—	ওহে, ঘোড়া।
—	ই	ইট, দিন।	—	ও	ওল, দোল।
			এ'	—	এ'মন (অ্যামন) এ'কা (অ্যাকা)
			—	এ'	এ'ক (অ্যাক), দে'খ (ছাখ)

বাংলায় সংস্কৃত বানানবিধি অনুযায়ী ঙ, ঊ লেখা হলেও খাটি বাংলা উচ্চারণে
তারা হ্রস্ব হতে পারে : সীতা, ঙ্গেশান, দেশী, উনিশ, উরু, পুজারি।

সন্ধিস্বর (DIPHTHONG)

সংস্কৃতে সন্ধিস্বর মাত্র দু'টি : এ, ঐ। পালি ও প্রাকৃতে কোনো সন্ধিস্বর নেই।
বাংলায় মোটামুটিভাবে ১২টি আছে।

সন্ধিস্বর	উদাহরণ	সন্ধিস্বর	উদাহরণ
অয়—	হয়, পয়লা।	এয়—	পেয় (পান করে),
অও—	হও, চওড়া।		গেয় (গান করে),
আই—	খাই, মাইবি।		দেয় (দেওয়ার যোগ্য)।
আউ—	ঝাউ, শাউড়ী।	এও—	পেও (পান কর)।

সন্ধিস্বর	উদাহরণ	সন্ধিস্বর	উদাহরণ
আয়—	হায়, বায়না।	{ এয়—	দেয়, পেয়। }
আও—	খাও, পাওনা।	{ এ'য় (অ্যায়)—	নে'ও, শে'ওলা। }
ইই—	আমিই, দেখিই।	এও—	পেও (পান কর)।
ইউ—	মিউ, শিউলি।	ওই—	মই (মোই),
উই—	দুই, দুইটা।		পইতা (পোইতা)।
এই—	খেই, এইটা।	ওউ—	মউ (মোউ),
এউ—	ঢেউ, দেউলিয়া।		বউনি (বোউনি)
		ওয়—	শেয়।
		ওও—	শেও।

এছাড়া আচাৰ্য সুনীতিকুমার আরো নয়টি সন্ধিস্বরের উল্লেখ করেছেন। ইএ (ia), ইও (io), এয়া (ea), অয়া (aa), ওয়া (oa), উএ (ue), উয়া (ua) এবং উও (uo)। কোনো কোনো স্ববন্ধার মুখে দু'টি অভিশ্রুতি (umlaut) যুক্ত শোনা যায়। চা'ল (চাউল) ডা'ল (ডাইল) কা'ল (কল্যা), হা'র (পরাজয়) শব্দগুলি চাল (ঘরের চাল), ডাল (শাখা), কাল (সময়), হার (মানা) থেকে পৃথকরূপে উচ্চারিত হয়। ঠিক একইভাবে ক'নে (কন্ডা), ধ'নে (ধনিয়া) শব্দগুলি কোণে, ধনে থেকে পৃথকরূপে উচ্চারিত হওয়া উচিত।

একক ও সন্ধিস্বরের আধুনাসিক উচ্চারণও আছে। বাংলায় অল্পস্বার ও বিসর্গের ধ্বনি আছে—রং, সং, বেং (ব্যাং) আংটি, আংরা, আঃ, বাঃ, উঃ। এই দুই ধ্বনি প্রকৃতপক্ষে—ও এবং 'হ'-এর হ্রস্ব উচ্চারণ, স্মৃতরাং ব্যঞ্জনবর্ণের মধ্যে গণ্য করা উচিত।
ব্যঞ্জনবর্ণ:

ব্যঞ্জনবর্ণের মধ্যে ঞ, ণ, ষ, ঢ ধ্বনি সাধারণত বাংলায় নেই। পৈশাচী-প্রাকৃতে কেবল ন, অন্তপ্রাকৃতে কেবল ণ আছে। বাংলায় জ্ঞানাল, ঠাণ্ডা বন্দ—এই তিন শব্দের ঞ, ণ, ন ব্যবহৃত হলেও প্রকৃতপক্ষে এরা একই মূলধ্বনির (Phoneme) সামান্ত প্রকারভেদ। যেমন উল্টা এবং আলতা-র 'ল' একই মূলধ্বনির প্রকারভেদ মাত্র। বাংলায় ব্যবহৃত 'সবিশেষ' শব্দের তিনটি উচ্চবর্ণের একই 'শ'-কার উচ্চারণ। পালি ও প্রাকৃতে 'ষ' নেই। মাগধী-প্রাকৃতে কেবল শ (বাংলার মতো) এবং অল্প প্রাকৃতগুলি এবং পালিভাষায় কেবল 'স' আছে। বাংলাভাষায় কেবলমাত্র বিদেশী শব্দে এবং সংস্কৃত-বর্ণে স আছে : সালাম, মুসলমান, আসমান, আস্তে, মন্ত প্রভৃতি। বাংলাভাষায় 'স' লিখিত হলেও প্রায়ই তার উচ্চারণ হয় শ। গুচ, গাঢ়, আষাঢ় ইত্যাদি সংস্কৃতসম শব্দে ঢ লিখিত হয়, কিন্তু খাটি বাংলায় ঢ বর্ণের ব্যবহার নেই বলা চলে। মধ্যযুগের

বাংলাসাহিত্যে বুঢ়া, বাঢ়ে, পঢ়ে প্রভৃতি ব্যবহৃত শব্দগুলি আধুনিক যুগে ড় দিয়ে লিখিত ও উচ্চারিত হয় (বুড়া, বাড়ে, পড়ে)। বাংলা বর্ণমালায় অন্তঃস্থ ব এবং অন্তঃস্থ ব বর্ণ দু'টির বর্ণীয়-জ-ও বর্ণীয় ব-এর মতো অভিন্ন উচ্চারণ। অন্তঃস্থ এবং বহু শব্দ দু'টির বর্ণীয় অন্তঃস্থ 'জ' 'ব'-এর বাংলা উচ্চারণ অভিন্ন। তেমনি বিদ্ধ এবং বিত্তা এই শব্দ দু'টির বর্ণীয় ও অন্তঃস্থ দু'টি ব-এর একই উচ্চারণ। অবশ্য সংস্কৃতে এই দুয়ের পৃথকরূপ ও পৃথক উচ্চারণ আছে। পাঁচি বাংলায় নাওয়া, খাওয়া, চোয়াল, খোয়া প্রভৃতি শব্দে অন্তঃস্থ ব-ধ্বনি আছে, কিন্তু কোনও বর্ণ নেই। অথচ অসমীয়া ভাষাতে এজন্য একটি পৃথক বর্ণ আছে ('কিনিব পাবে' = কিনিতে পাবে)। সংস্কৃতসম অর্থাৎ সংস্কৃত হাতে কৃতবাণ, পরাক্ষ, চিহ্ন প্রভৃতি শব্দে কেউ কেউ আবার মহাপ্রাণ 'ন' উচ্চারণ করেন। তাঁদের উচ্চারণ 'Chin-nha', 'Paran-nha'। এরকম মহাপ্রাণ 'ম' এবং 'ল' উচ্চারণও আছে। যেমন 'ব্রহ্মা', 'ব্রাহ্মণ', 'আহ্লাদ' শব্দগুলি বাংলায় উচ্চারিত হয়—'Brah-mha', 'Bram-mhan', 'Al-lhad'। বিদেশী শব্দে 'z' ধ্বনি সংজ্ঞায় এবং পারিভাষিক শব্দে রক্ষা করা হয়েছে। সাম্প্রতিককালে এটি 'য' দ্বারা সূচিত হচ্ছে বটে (যেমন—আযান, নমায়, এলিজাবেথ, যবন) কিন্তু উচ্চারণে য-ধ্বনিটি জ-এ পরিবর্তিত হয়ে যায় এবং সেইমতো তাদের লিখিত রূপও হওয়া উচিত (জেব্রা, হাজার, জাহাজ, জোর ইত্যাদি)। মনে হয় ৎ-এর জন্য পৃথক কোনো বর্ণের দরকার নেই। ক্ দ্ ইত্যাদির জায় ত্ ভালভাবেই চালানো যায়।

অতএব ধ্বনিমূলকভাবে খাঁচি বাংলার বর্ণমালা হবে : স্বরবর্ণ (৯টি)—অ, আ, ই, উ, এ ও ঐ (= অ্যা), ঈ, ঊ।

ব্যঞ্জনবর্ণ (৩০টি)—ক, খ, গ, ঘ, | চ, ছ, জ, ঝ, | ট, ঠ, ড, ঢ, | ত, থ, দ, ধ, ন, | প, ফ, ব, ভ, ম, | য, র, ল, ব্ (= ওঅ), | শ, স, হ, | ঙ।

৩। বাংলাভাষার প্রচলিত কয়েকটি শব্দের উচ্চারণ-বৈশিষ্ট্য :

দশ্, রূপ. লোক, জন ইত্যাদি শব্দগুলি নিয়মাহুযায়ী দশ্—রূপ,—লোক্—জন্ কিন্তু অকারান্ত তৎসমশব্দ অন্ত শব্দের সঙ্গে সমাসবদ্ধ হলে পদটির শেষের অকারের হ্রস্ব এবং আগের অন্ত শব্দের অ-ধ্বনি ও-ধ্বনির মত উচ্চারিত হবে; যেমন—জন্ + যোগ্ = জলোযোগ্, দশ্ + রথ্ = দশোরথ্, লোক্ + গীতি = লোকোগীতি, ভোগ্ + বিলাস + পরায়ণ = ভোগোবিলাসোপরায়ণ। বলাই বাহুল্য, লেখাবানান কিন্তু হবে দশরথ, লোকগীতি, ভোগবিলাসপরায়ণ।

উজোগ-এর মূল শব্দ যোগ। উৎ উপসর্গ যোগ হয়েছে। বাংলার ব সাধারণত জ-রূপে উচ্চারিত। ঐ জ-ধ্বনির প্রভাবে উৎ উপসর্গের হ্রস্ব-ত হ্রস্ব-মতে রূপান্তরিত। সুতরাং উদ্ + জোগ্ মিলে উদ্জোগ্ উচ্চারিত হবে। তেমনি উদ্ভেল = উদ্বেল।

শব্দের অ-কারের আগে ঋ থাকলে অ-কার ও-কারের মতো উচ্চারিত হয়।
তৃণ=তৃণো, কৃশ=কৃশো, বৃষ=বৃষো ইত্যাদি। ত-প্রত্যয়যুক্ত শব্দের শেষে অ-ধ্বনি
হসন্ত না হয়ে ও-ধ্বনির মতো উচ্চারিত হয় : গম্+ত=গতো (বানানে গত),
লী+ত=লীনো (বানানে লীন), নি-হন্+ত=নিহতো (বানানে নিহত)।

বাংলা হ-শব্দের উচ্চারণে কতকগুলি বৈশিষ্ট্য উল্লেখ্য। হ-এর সঙ্গে য-ফলাযুক্ত
হলে ‘জ্ব’-এর মতো উচ্চারিত হয়। সজ্জ্বো (সহ) বাজ্জ্বো (বাহ) লেজ্জ্বো
(লেখ)। আর হ-র সঙ্গে ন, ম ও ল যুক্ত হলে উচ্চারণের ক্ষেত্রে হ-ন এর, হ-ম এর
এবং হ-ল এর স্থানপরিবর্তন ঘটে; যেমন—অপরাণ্হ (অপরাহ্ন), মধ্যান্হ (মধ্যাহ্ন),
ব্রাহ্মহ্ণ (ব্রাহ্মণ), প্রল্হাদ (প্রহ্লাদ)। এছাড়া ‘হ’-র সঙ্গে ‘ব’ যুক্ত হলে ‘হ’ ও ‘ব’-র
স্থান পান্টানো ছাড়াও ব-র উচ্চারণ হয় ইংরেজি ‘W’-র মতো ‘ওর’। যেমন—
আওহান (আহ্বান), জিওহা, জিহোবা (জিহ্বা), বিওহল বা বিহোবল (বিহ্বল),
আহোবান (আহ্বান)। কোনো বর্ণের সঙ্গে য-ফলা যুক্ত হলে সেই বর্ণটির উচ্চারণ
বিস্তৃত হয় এবং য-ফলা চন্দ্রবিন্দুতে পরিণত হয়। যেমন মহাততী (মহাত্মা), আততী
(আত্মা), অকোৎসীৎ (অকস্মাৎ), বিস্ফীৎ (বিস্ময়), ভীষৎ (ভীষ্ম)। কিন্তু
ঙ, ণ, ন, ল এবং গ-এর সঙ্গে য-ফলা থাকলে ‘ম’-এর উচ্চারণ হয়; যেমন—বাঘ্ময়,
হিরণ্ময়, চিরন্ময়, মুন্ময়, গুল্ম, বাঘ্মীকি, শান্মলী, বাঘ্মী ইত্যাদি।

স্বরবর্ণযুক্ত ব্যঞ্জন এবং য-ফলাযুক্ত বর্ণের পূর্ববর্তী অ-ধ্বনি ও-ধ্বনির মতো উচ্চারিত
হবে—ওখিল (অখিল), মোধু (মধু), মোক্ষণ (মক্ষণ), পোক্ত্বো (পক্ষ), লোক্ত্বো
(লক্ষ), দোক্ত্বো (দক্ষ), জোগংগো (যজ্ঞ), সোভ্ভো (সত্য), দৈবোংগো (দৈবজ্ঞ),
ওন্নো (অন্ত) আবার য-ফলাযুক্ত বর্ণের সঙ্গে ‘অ’-যুক্ত হলে অ-ধ্বনি ও-ধ্বনিতে পরিণত
হবে : ভোম্ (ভ্রম), শোম্ (শ্রম), প্রোমাং (প্রমাণ), অগ্রোণী (অগ্রণী)। বাংলায়
শ, ষ, স-এর উচ্চারণ সাধারণত ইংরেজি ‘sh’-এর মত হয় কিন্তু র, ল, ন, ঋ ফলাযুক্ত
হলে শ, ষ, স-এর উচ্চারণ হবে ইংরেজি ‘s’-এর মতো—শ্রী (শ্রী), শ্রাবণ্ (শ্রাবণ),
শ্রীল্ (শ্রীল), স্রগাল্ (শৃগাল)।

উচ্চারণবিধি সম্পর্কে পর পর তথ্য লিপিবদ্ধ করলে পাঠকগণ ক্লান্তিতে বিরক্ত-
বোধ করতে পারেন। তাই পরবর্তী তথ্য নিবেদনের পূর্বে উচ্চারণবিধি-নিয়ন্ত্রক
বাগ্‌যন্ত্রের ক্রিয়াকর্মের সামগ্রিক পরিচয়টি সহজভাবে নিবেদন করা যাক।

হুসহুস থেকে বর্ধন নিঃশ্বাস বেরিয়ে আসে তখন কোনো স্বরসৃষ্টির বাসনা হলে
ভোকালকর্ড বা দুটি স্বরতন্ত্রী প্রায়-যুক্ত হয়ে যায়, এই যুক্ত স্বরতন্ত্রীকে গ্লটিস বলে।
প্রায়-যুক্ত গ্লটিসের ফাঁক দিয়ে বের-হওয়া নিঃশ্বাসের ধাক্কা লেগে স্বর তন্ত্রীতে কাঁপন
লাগে এবং কাঁপনের ফলে যে স্বর উৎপন্ন হয় তা মুখ ও নাক দিয়ে বেরিয়ে পড়ে।

বেহুবার সময় আলজিভ, জিভ, চোয়াল, মুখা, তালু, দাঁতের গোড়া, দাঁত এবং ঠোঁটের বিভিন্ন আয়গায় ধাক্কা লেগে বর্ণ বা শব্দ উচ্চারিত হয়। এই গতিবিধির বহু বিচ্ছিন্ন পরিবর্তনে বিভিন্ন শব্দের উচ্চারণ ঘটে থাকে। এই শব্দ-উচ্চারণের অল্প গলবিল, নাক, নাকের পাশের নালী ও গর্ভ, মুখের গর্ভ, জিভ প্রধানত নানানভাবে নিয়ন্ত্রণ-কাজ সম্পাদিত করে। গ্রন্থে সন্নিবিষ্ট বাগ্‌যন্ত্রের চিত্রটি দেখে ক্রিয়াপ্রক্রিয়াগুলি বুঝে নেওয়ার চেষ্টা করা যেতে পারে।

পুনরায় উচ্চারণবিধি সম্পর্কে অত্রাঙ্ক তথ্য নিবেদনে ফিরে আসা যাক।

ঞ-এর সঙ্গে চচ্চঝ যুক্ত হলে ঞ-এর উচ্চারণ হয় ‘ন’। চঞ্চল (চন্চল), বাঞ্চা (বান্ছা), জঞ্চাল (জন্জাল), ঝঞ্চা (ঝন্ঝা)। ‘ণ’ ও ‘ন’ বাংলায় একই রকমের উচ্চারণ হয় : জনগণ, ধনবান, বিস্তবান। আদিতে ‘য’ থাকলে ‘জ’ উচ্চারিত হবে; যান (জান), যদি (জদি)। য-এর নীচে বিন্দু দিয়ে ‘য়’ হয়। এর উচ্চারণ অ-এর মতো। তনয়া, চয়নিকা, নয়ন। য ফলা উচ্চারিত হয় না কিন্তু য-যুক্ত বর্ণের দ্বিধ উচ্চারণ বিধের : পুণ্য (পুন), মান্ত্র (মান্ন)। য-ফলার উচ্চারণ কখনো আবার এ-র মতো হয়; ব্যক্তি (বেক্তি), ব্যষ্টি (বেষ্টি), ব্যতিক্রম (বেতিক্রম)। য-ফলা আবার কখনো কখনো ‘অ্যা’ উচ্চারিত হয়—ব্যয় (ব্যায়), ব্যর্থ (ব্যার্থ), ব্যঙ্গ (ব্যাঙ্গ), ব্যক্ত (ব্যাক্ত), ব্যবহার (ব্যাবহার)। র ব্যঞ্জনবর্ণের পূর্বে যুক্ত হলে রেফ, দলা হয়—ধর্ম (ধর্ + ম), এবং র ব্যঞ্জনবর্ণের পর যুক্ত হলে ‘র’-ফলা হয়—চক্র (চক্ + র), বক্র (বক্ + র)।

বাংলায় বগীয় ও অন্তঃস্থ ‘ব’-এর উচ্চারণ সাধারণত বগীয় ‘ব’-ই হয় (ইংরেজি ‘বি’-র মতো) কিন্তু প্রথম ব্যঞ্জনবর্ণের সঙ্গে ব-যুক্ত হলে তার উচ্চারণ সাধারণত করা হয় না—দ্বার (দ্-দার), ধনি (ধ্-ধনি)। আবার শব্দের অন্ত্র ব্যঞ্জনবর্ণের সঙ্গে যুক্ত হলে উচ্চারণে যুক্তবর্ণটি পরিষ্কারভাবে দ্বিধ উচ্চারণ করা হয়—বিষ (বিল্), বিশ্ব (বিশ্)। আর তৎসমশব্দের সঙ্গে যুক্ত হলে ‘ব’ উচ্চারিত হয় ইংরেজী ‘ডব্লু’-র মতো—জিহ্বা (জিওহা)। ড, ঢ শব্দের মাঝে বা শেষে থাকলে উচ্চারিত হয়। আর য-ফলাযুক্ত হলে বর্ণ দু’টির উচ্চারণ করা হয়—জাড্‌ড (জাড্যা), ধনাঢ্‌ঢ (ধনাঢ্যা)। ঙ-এর উচ্চারণ ঙ-র মতো—রং (রঙ), বাংলা (বাঙলা)। : পরে থাকলে উচ্চারিত হয়—বিশেষতঃ, প্রথমতঃ কিন্তু পদের মধ্যে থাকলে উচ্চারণ লোপ হয়ে পরবর্তী বর্ণের দ্বিধ হয়—অতঃপর = অতপঃপর, দুঃখ = দুখংখ বা দুকখ। চক্রবিন্দু ও এবং ন-র উচ্চারণে নাসিকাদ্বনি হয়ে যায় : অক্ক > অঁক, শক্ক > শাঁক, কণ্টক > কঁটা। বাংলার সন্ধিজাত উচ্চারণ—বর্ণের প্রথম বর্ণের পরে তৃতীয় বর্ণ থাকলে প্রথম বর্ণটি উচ্চারণে তৃতীয় বর্ণ হয়ে যায়—পাঁচজন = পাঁচজোন, টকগছ = টগগছো।

হাতদেখা—হাদ্‌দেখা। আবার র-এর পর ব্যঞ্জনবর্ণ থাকলে 'র' লুপ্ত হয়ে যায় এবং পরবর্তী ব্যঞ্জনবর্ণটির স্বর উচ্চারণ হয়—চারদিক—চাদ্‌-দিক্, ঘোড়ারডিম—ঘোড়াড্‌-ডিম। চ-এর পর শ, স থাকলে 'চ' বর্ণের আয়গায় শ, স হয়ে যায়—পাঁচসের—পাঁস-সের, পাঁচশত—পাঁশ-শতো। উল্লিখিত উচ্চারণবিধি ছাড়াও অ-কার ও এ-কারের উচ্চারণের সাধারণ নিয়ম এবং বিশেষ নিয়মগুলি আমাদের জানা থাকা ভাল। এ ব্যাপারে প্রয়াত ভাষাচার্য সুনীতিকুমার ও শহীদুল্লাহ সাহেবের গ্রন্থাদিতে বিস্তৃত আলোচনা অমূল্যস্বৰূপ দেখে নিতে পারেন।

উচ্চারণবিধির অন্ততম জ্ঞাতব্য বিষয় হলো ছেদবিধি। পূর্ণচ্ছেদ, অর্ধচ্ছেদ, পাদচ্ছেদ, দৃষ্টান্তচ্ছেদ (কোলন), যোগচিহ্ন (হাইফেন), দীর্ঘ যোগচিহ্ন (ভ্যাস), লোপচিহ্ন (অ্যাপোসট্রফি), উদ্ধৃতিচিহ্ন, বর্জনচিহ্ন, জিজ্ঞাসাচিহ্ন, বিস্ময়চিহ্ন ইত্যাদি। ছেদ হলো বিরতি। ছেদ চিহ্নগুলি বাংলাতে ইংরেজি ভাষার অনুসরণে গৃহীত হয়েছে। বিভিন্ন প্রকারের ছেদচিহ্নের জন্য পূর্ণবিরতি ছাড়াও পাঠের সময় ভাবানুযায়ী বাক্যকে ছোট ছোট অংশে ভাগ করে ছোট বিরতি ব্যবহার করা হয়ে থাকে। এর দ্বারা শাস্ত্রগ্রহণের সুবিধা ছাড়াও অর্থপ্রকাশের সুবিধা হয়। যতিচিহ্নও এক প্রকারের বিরতি, কিন্তু ছেদের সঙ্গে এর তফাৎ আছে। যতি ব্যবহৃত হয় কবিতা ছন্দের নির্দিষ্ট রূপানুসারে। এতে শাস্ত্র গ্রহণের সুবিধা হয় কিন্তু এর দ্বারা অর্থ প্রকাশের কোনো বিশেষ সুবিধা হয় না। ইংরেজি ভাষায় ছেদকে বলে **Logical pause**, যতিকে বলে **Poetic Pause**।

ছেদ ও যতি ছাড়াও আবৃত্তি ও পাঠের ক্ষেত্রে অন্তরূপ বিরতি ব্যবহৃত হয় যাকে বলা যেতে পারে চলনভঙ্গির পরিমাপ, ইংরেজিতে যাকে বলে **Pace**। এছাড়া কি গতিক্রমে (**Tempo**) আবৃত্তি করলে স্বর পরিবর্তন ও উচ্চারণ স্বাভাবিক রেখে সবচেয়ে বেশি অর্থ ব্যক্তিত করা যায় তাও উচ্চারণবিধির সঙ্গে অমূল্যলবধোগ্য।

[বলাই বাহুল্য, উচ্চারণবিধির সঙ্গে স্বরভঙ্গির বিভিন্ন ব্যাপারগুলি (স্বরস্তর—**tonal level**, স্বরবৈচিত্র্য—**pitch variation**, স্বরপ্রাবল্য—**Volume**, অহরণন—**Resonance**, স্বরস্তর বিস্তৃতি—**Pitch range**, যতি—**Metrical pause**, ব্যক্তিগত স্বরবৈশিষ্ট্য—**timbre**, স্বর প্রক্ষেপণ—**Voice projection**, ভাষার নিজস্ব স্বর—**Speech Melody**, পঙ্ক্তির মধ্যে পর্ব ও পর্বাদের বিভাজন, খামাঘাত—**Accent**, মাত্রা—**Mora** ইত্যাদি স্থলমস্থিত করবার অভ্যাস অভ্যাবশ্যক। প্রতিযোগিতামূলক আবৃত্তির বিচারের সময় সামগ্রিকভাবে এগুলিকে প্রকাশভঙ্গিরূপে বিচার করা হয়।]

॥ ভিন্ন। ছন্দবিধি ॥

কবি গঙ্গাদাস ‘ছন্দোমঞ্জরী’ গ্রন্থে বলেছেন—‘ছন্দোবদ্ধপদং বাক্যম্’। বাংলাতে ছন্দের সংজ্ঞারূপে নির্দেশিত হয়েছে ‘গানের স্বাভাবিক পদ-স্থাপনার বন্ধনকে শিথিল করে স্বর-লয় সহযোগে ভাবাবেগের গতি বাড়িয়ে বাক্যকে রসাত্মক করে তোলার জন্য বিশেষ বিশেষ রূপকল্প অনুসারে শব্দধ্বনির বিজ্ঞাসরীতিকে ছন্দ (পদবদ্ধ) বলে।’ আর আচার্য সুনীতিকুমার নির্দেশিত সংজ্ঞাটি হলো—‘বাক্যস্থিত পদগুলিকে যেভাবে সাজাইলে বাক্যটি শ্রুতিমধুর হয় ও তাহার মধ্যে একটা কালগত ও ধ্বনিগত স্বরমা উপলব্ধ হয় পদ সাজাইবার সেই পদ্ধতিকে ছন্দ বলে। পদগুলির অবস্থান এমনভাবে হওয়া চাই বাহাতে ভাষার স্বাভাবিক উচ্চারণপদ্ধতির কোনো পরিবর্তন না হয় এবং রচনাটির মধ্যে একটি সহজ লক্ষ্যণীয় এবং সুসঙ্গত পরিপাটি বা আদর্শ (Pattern) দেখিতে পাওয়া যায়।’

ছন্দ সম্পর্কে বাংলাভাষায় অনেক ভাল বই পাওয়া যায়। স্বয়ং রবীন্দ্রনাথ সর্বপ্রথম বাংলাছন্দের রীতিনীতি সম্পর্কে অনেকগুলি নিবন্ধ রচনা করেন। তাঁরই অনুপ্রেরণায় লুপ্তপ্রায় ‘ছান্দসিক’ (রবীন্দ্রনাথের দেওয়া উপাধি) আচার্য প্রবোধচন্দ্র সেন প্রায় পঞ্চাশ বছর ধরে নানান গ্রন্থ রচনা করেন। এছাড়া প্রয়াত অধ্যাপক গ্রামাশ্রম চক্রবর্তী, অধ্যাপক নীলরতন সেনের গ্রন্থগুলি উল্লেখযোগ্য।

ছন্দের প্রয়োজন প্রসঙ্গে রবীন্দ্রনাথ বলেছেন : “কথাকে বেগ দিয়ে আমাদের চিত্তের সামগ্রী করে তোলার জন্য তা প্রয়োজন।” কাব্যের ছন্দ শব্দের শক্তিকে বাড়িয়ে তোলে। যেহেতু কাব্যের বৈশিষ্ট্য গতিশীলতায় সেহেতু ছন্দ শুধু গতিশীলতাই আনয়ন করে না, যে কোনো বক্তব্যকে নিত্যবহমানতা এনে দেয়। কবিতার ভাষা ও ছন্দ ভাবকে জাগিয়ে তোলে। রবীন্দ্রনাথেরই ভাষায় বলা যায় : “ছন্দ সঙ্গীতের একটা রূপ। কবিতায় সেই ছন্দ এবং ধ্বনি দুই মিলিয়া ভাবকে কম্পাহিত এবং জীবন্ত করিয়া তোলে, বাহিরের ভাষাকেও হৃদয়ের খন করিয়া দেয়।” রবীন্দ্রনাথের একটি কবিতার দু’টি লাইন হলো :

“অনেক কথা যাও যে বলে কোনো কথা না বলি।

তোমার ভাষা বোঝার আশায় দিয়েছি জলাঞ্জলি ॥”

শিশুর অসংখ্য হ্রস্বোদ্য কলকোলাহল মাত্র দুই পঙ্ক্তিতে সহজবোধ্য ও রসাত্মক-রূপ ধরা দিল আমাদের কাছে। বলাই বাহুল্য, ছন্দোবদ্ধ সুবিস্তৃত শব্দগুলিই এখানে সহজবোধ্য রসান্বাদনের সহায়ক হলো। গানেরও অবশ্য ছন্দোলক্ষণ প্রকাশ পায়, তবে তা কিছুটা আকস্মিক। গানের ছন্দোলক্ষণ কিন্তু স্বাভাবিক ও সুপরিস্ফুট। পদ্য স্বাভাবিক ছন্দের নিগড়ে তটবদ্ধ নদীর মতো। গদ্য ও গানের পার্থক্য সম্পর্কে রবীন্দ্র-উক্তি হলো : “গানের সুনির্দিষ্ট স্বাতন্ত্র্য নেই, সে একটা বৃহৎ বিশেষণ্যহীন বিলের মতো। আবার তটের দ্বারা আবদ্ধ হওয়াতেই নদীর মধ্যে একটা বেগ আছে, একটা গতি আছে। কিন্তু প্রবাহহীন বিল কেমন বেন বিস্তৃতভাবে দিক্বিদিক ঘ্রাস করে পড়ে থাকে। ভাষার মধ্যেও যদি একটা আবেগ একটা গতি দেবার প্রয়োজন হয় তবে তাকে ছন্দের সঙ্গীর্ণতার মধ্যে বেঁধে দিতে হয়, নইলে সে কেবল ব্যাপ্ত হয়ে পড়ে, কিন্তু সমস্ত বল নিয়ে একদিকে ধাবিত হতে পারে না।

ছন্দ-সচেতনতা আবৃত্তিকারের পক্ষে অত্যাৱশ্যক। তাঁর মোটামুটিভাবে জানা থাকা দরকার বাংলা, সংস্কৃত ও ইংরেজি ছন্দের বৈশিষ্ট্যগুলি। সংস্কৃতের বৃত্তছন্দ ও জাতি-ছন্দগুলির বৈশিষ্ট্য, ইংরেজি ছন্দে বিভিন্ন শব্দে ব্যবহৃত প্রস্থরের (Accent) বৈশিষ্ট্য এবং পর্বগঠনরীতির বৈশিষ্ট্য সকল বাংলা ছন্দে সাধারণত অজ্ঞান হইয়া থাকে।

বাংলা ছন্দের আকৃতি-প্রকৃতির বৈশিষ্ট্যগুলি অজ্ঞানভাবে করতে হলে পদ বা পর্ব (চরণের যতিবিচ্ছিন্ন অংশকে পদ বা পর্ব বলে), চরণ (কয়েকটি পদ বা পর্ব মিলে একটি আদর্শ বা প্যাটার্ন সৃষ্টি করলে তাকে চরণ বলে) এবং স্তবক (কয়েকটি চরণ মিলে একটি স্তবকের সৃষ্টি করে) গঠনের নিয়মবিধি জানা থাকা ভাল।

বাংলা কবিতার ছন্দ মোটামুটিভাবে দু'টি শ্রেণীতে বিভক্ত—(১) পদ্যছন্দ, (২) গদ্যছন্দ। পদ্যছন্দের তিনটি বিভাগ : (ক) অক্ষরবৃত্ত, (খ) মাত্রাবৃত্ত, (গ) শব্দবৃত্ত। বাংলা ছন্দচিন্তার ক্রমবিকাশ সম্পর্কে সত্য প্রয়াত আচার্য প্রবোধচন্দ্র সেনের বক্তব্য হলো :

“ঋক মন্ত্রগুলিরই অপর নাম ‘ছন্দ’। মন্ত্রগুলি ছন্দোবদ্ধ রচনা বলেই এই নাম। পক্ষান্তরে এ কথাও জানি যে ঋক মন্ত্রগুলি হ্রস্ব দ্বিগে গান করলেই তা সাম্যে পরিণত হয়।.....ছন্দ বাঁচিয়ে পড়লে বা আবৃত্তি করলে বা হয় আবৃত্তি বা কবিতা, হ্রস্ব লয়ে গীত হয় বলে তাই আবার স্থান পেয়েছে গীতবিতানে।

.....দৈনিক ভাষায় ছন্দ রচনার কোনো বাঁধা নিয়ম নেই, কানের অভিক্রিয়ার উপরে নির্ভর করে লিখে গেলেই হলো এবং পড়বার সময় কানের অভিক্রিয়ার সঙ্গে সংগতি রক্ষা করে স্বীকৃতকৈ লঘু আর কোথাও দ্রুত, কোথাও মন্থর উচ্চারণ করে

ছন্দ রক্ষা করলেই হলো। অর্থাৎ দায়টা ছন্দরচরিতার নয়, পাঠক বা আবৃত্তিকারের। ছন্দ বাঁচিয়ে রচনার দায় নেই, পাঠ বা আবৃত্তি করেই ছন্দ বাঁচাতে হবে।

ছড়াই হোক বা অন্ত বৈ-কেনো পঙ্ক্তাকার রচনাই হোক, সকলেরই প্রাণ ওই রিম্ম বা তাল। সেকালেও সর্ববিধ পঙ্ক্তাকার রচনার লক্ষ্য ছিল এই তাল উৎপাদন। আর গায়কের, আবৃত্তিকারের বা পাঠকের কণ্ঠে কখনও তাল-খলন ঘটত না। আধুনিককালেও পুরাণ-পাঠকের বা কবির লড়াইয়ে দুই প্রতিবন্দীর কণ্ঠে অতি অমার্জিত পদ্য রচনাও কিভাবে হ্রস্বত তালে উচ্চারিত হয় তা সকলেই জানেন। সেকালে পঙ্ক্ত রচনা হয় হুরে তালে গীত হোত কিংবা পাঠকঠাকুরের কণ্ঠে গীত-ভঞ্জে আবৃত্তি হোত, তাল-খলন ঘটত না।আজকাল পাঠ বা আবৃত্তিতে ওই রকম পর্বাত্ত হ্রস্পষ্ট বা প্রবল ঝোক থাকে না, তাই এই জাতীয় শব্দচ্ছেদও হয় না। তাছাড়া শব্দের বিশেষত তৎসম শব্দের আত্ম ও মধ্য রুদ্ধদলের বধেচ্ছ প্রসারণ চলে না, আর অন্ত্যরুদ্ধদলের সংকোচন অচল হয়ে গেছে।”

আসলে ছন্দ একটি ধ্বনিশিল্প, সুতরাং ছন্দের গোড়ার কথাই হচ্ছে ধ্বনির তত্ত্ব, ধ্বনির বাহনকাল, ছন্দ বস্তুত এই ধ্বনিবাহীকালের উপরই নির্ভর করে, লিখিত অক্ষর-সংখ্যার উপর নয়। প্রসঙ্গত ছন্দসম্পর্কে আরো একটি রবীন্দ্র-উক্তি নিরূপণ :

“ছন্দ এমন একটা বিষয় বাতে সকলে একমত হতে পারে না। তোমার সঙ্গে একমত হতে পারব এমন আশা করা যায় না। ছন্দ হচ্ছে কানের জিনিস; একেক জনের কান একেক রকম ধ্বনি পছন্দ করে। তাই আবৃত্তির ভঙ্গির মধ্যে এতটা পার্থক্য ঘটে, আমি দেখেছি কেউ কেউ খুব বেশী টেনে টেনে আবৃত্তি করে আবার কেউ কেউ আবৃত্তি করে খুব তাড়াতাড়ি। কানেরও একটা শিকার প্রয়োজন আছে; আর আবৃত্তি করাও অভ্যাস থাকা চাই। আমি কিন্তু কবিতা রচনার সময় আবৃত্তি করতে করতেই লিখি, এমন কি কোনো গদ্য রচনাও যখন ভালো করে লিখব মনে করি তখনও গদ্য লিখতে লিখতেও আবৃত্তি করি। কারণ রচনার ধ্বনি সংগতি ঠিক হলো কিনা তার একমাত্র প্রমাণ হচ্ছে কান।”

প্রসঙ্গত বলে রাখা ভাল যে আবৃত্তি শিক্ষা-শিক্ষণে ছন্দজ্ঞানের অবশ্য প্রয়োজনীয়তা থাকলেও ছন্দ সম্পর্কে বিস্তৃত অধ্যয়ন-অনুশীলনের অত্যাৱশ্যকতা নেই। সুতরাং ব্যবহৃত ও প্রচলিত ছন্দের রূপ-রীতি সম্পর্কে সংক্ষিপ্ত বক্তব্য নিবেদনের মধ্যেই আমাদের আলোচনা সীমিত থাকবে। প্রথমে পদ্য ছন্দের তিন বিভাগ সম্পর্কে (অক্ষরবৃত্ত, মাত্রাবৃত্ত এবং স্বরবৃত্ত) উদাহরণসহ কিছু আলোচনা করা যাক :—

অক্ষরবৃত্ত :—সঙ্গীতসাধক দিলীপকুমার রায় তাঁর ‘ছান্দসিকী’ গ্রন্থের ভূমিকায় বলেছেন : “সেই ছন্দের নাম অক্ষরবৃত্ত—যে ছন্দে যুক্ত ধ্বনি শব্দের শেষে থাকলে

সর্বদাই বিশিষ্ট ভঙ্গিতে (টেনে) উচ্চারণ করে ধরা হয় দু'মাত্রা, আর শব্দের মধ্যে থাকলে সচরাচর সংশ্লিষ্ট ভঙ্গিকে (ঠেসে) উচ্চারণ করে ধরা হয় একমাত্রা।” অক্ষরবৃত্ত ছন্দকে বিভিন্ন পণ্ডিতজন তানপ্রধান ছন্দ, বৈমাত্রিক ছন্দ, বৌদিক ছন্দ, পরায়ধরী ছন্দ ইত্যাদি অভিধায় অভিহীত করেছেন, তান-প্রধান ছন্দকে অক্ষরবৃত্ত নামকরণ করার কারণস্বরূপ শ্রীতারাপদ ভট্টাচার্য তাঁর ‘ছন্দোবিজ্ঞান’ গ্রন্থে বলেছেন : “সাধারণ ভঙ্গিতে উচ্চার্য ছন্দের নাম অক্ষরবৃত্ত। অক্ষরবৃত্তই সকল ছন্দের মূল উপাদান তাই অক্ষরবৃত্ত নামে সাধারণ ভঙ্গির উচ্চারণ ভিন্ন অস্তান্ত ভঙ্গির উচ্চারণ সূচিত হয় না।” কবি সত্যেন্দ্রনাথ দত্ত বলেছেন—

“বিজোড় বিজোড় গাঁথ জোড়ে গাঁথ জোড়।

আটে ছয়ে হাঁক কেলে ঘুরে বাও মোড়।”—অর্থাৎ অক্ষরবৃত্তকে ঐতিরঞ্জক করতে শব্দচরনে বেজোড় মাত্রার শব্দের সঙ্গে বেজোড় মাত্রার এবং জোড় মাত্রার শব্দের সঙ্গে জোড়মাত্রার শব্দ গ্রহণ করা আবশ্যিক, অর্থাৎ এক-তিন-পাঁচ প্রভৃতি মাত্রার শব্দকে দুই-চার-ছয় প্রভৃতি মাত্রার শব্দের পাশাপাশি ব্যবহার করলে ছন্দে মার্য প্রকাশের সুবিধা বেশী হয়, কারণ এর ফলে ছন্দের বিমাত্রিক চাল সুস্থভাবে পরিলক্ষিত হয়। যেমন :

(১) শৃঙ্খলে শৃঙ্খলাবলী মান নাই মনে—

মৃৎ জনে তাই তোমা কহে উচ্ছ্বল,

প্রবল জীবন-বেগ জাতির জীবনে

মূর্ত ভূমি মহাসত্ত্ব ! ওগো মহাবল !

—সত্যেন্দ্রনাথ দত্ত, ‘মহাকবি মধুসূদন’।

(২) দিন দিন হীনবীৰ্য রাবণ দুর্মতি,

বাদঃ-পতি-রোধঃ বধা চলোমি আঘাতে।

—মধুসূদন দত্ত, ‘মেঘনাদ বধ কাব্য, ১য় সর্গ’।

অক্ষরবৃত্ত ছন্দের গতিকে কেউ কেউ ‘গজেন্দ্র গমন’ সদৃশ বলেছেন। এর কলে এই ছন্দ সংযত-গম্ভীর ভাব প্রকাশোপযোগী মনে করা হয়, নাট্যকাব্য ও মহাকাব্য রচনার পক্ষে অক্ষরবৃত্ত ছন্দের আধার বিশেষ উপযোগী বলা হয়। এই ছন্দের বৈশিষ্ট্যগুলি ড. গৌরীশংকর ভট্টাচার্যের মতে—(১) অক্ষর উচ্চারণে গম্ভীর সাধারণ ভঙ্গি অনুসৃত হয়। (২) সুরের প্রাধান্য আছে বলে সমধৈর্যের পর্বের পুনরাবৃত্তি খুব স্পষ্ট না হওয়ায় বিরাম গ্রহণে বেশ স্বাধীনতা পাওয়া যায়। (৩) সুরের প্রভাবে বিভিন্ন অক্ষরের মধ্যস্থিত ফাঁকটুকু সহজে ভরে তোলা যায় বলে লঘু-শব্দ সকল প্রকার অক্ষরের সমাবেশ করা যায়। (৪) তৎসম, অর্ধতৎসম, তদ্বৎ প্রভৃতি এবং যুক্তাক্ষরবহুল সাধুভাষার

সকল প্রকার শব্দের ব্যবহারের সুবিধা আছে। যদিও রবীন্দ্রনাথ এই ছন্দের নাম দিয়েছেন ‘সাধুভাবার চন্দ’ তবু চলিত ভাষাতেও তিনি অক্ষরবৃন্তের চরণ রচনা করেছেন—

“কাঠালের ভূতি-পচা, আমানি, মাছের যত আঁশ,
রাগাঘরের পাঁশ,
মরা-বিড়ালের দেহ, পেকো নর্দমায়
বীভৎস মাছির দল একতান-বাদন বাজায়।”

—রবীন্দ্রনাথ, ‘অনন্তরা’।

অক্ষরবৃন্ত ছন্দের কয়েকটি রূপকল্পের উদাহরণ দেওয়া থাক—

(১) **পয়ার (লঘুষিপদী)**—১৪ মাত্রার স্তবক। চরণের শেষে পরবর্তী চরণের শেষ অংশের সঙ্গে চরণান্তিক অল্পপ্রাস আছে। প্রতি চরণে অষ্টমমাত্রা শেষে অধ্বতি এবং চতুর্দশ মাত্রা শেষে পূর্ণযতি থাকে।

কুন্তিবাস রামায়ণ থেকে : মাত্রা ৮ + ৬ = ১৪

“বিদায় লইয়া রাম/মায়ের চরণে //

গেলেন লক্ষণসহ/সীতা সম্ভাষণে।” //

(২) **ভরল পয়ার**। যে পয়ারে ৪র্থ ও ৮ম অক্ষরে অল্পপ্রাস থাকে।

মাত্রা ৮ + ৬ = ১৪।

বিনামৃত্ত কি অদ্বুত/গাঁথে পুষ্প হার //

কিবা শোভা মনোলোভা/অতি চমৎকার //

—রামপ্রসাদ সেন, ‘সুন্দরের মাল্যগ্রহন (বিজ্ঞানসুন্দর)’।

(৩) **মালকাঁপ পয়ার**। চরণান্তিক মিল ছাড়াও ৪র্থ, ৮ম ও ১২শ অক্ষরে অল্পপ্রাস। মাত্রা : ৮ + ৬ = ১৪।

মধ্যক্ষীণ, কুচ পীন/শশীহীন শশী।

আস্তবর, হাস্তবর/বিষাধর রাশি ॥

(৪) **পর্যায়সম পয়ার**। ১ম ও ৩য় চরণ এবং ২য় ও ৪র্থ চরণে পর্যায়সম (alternative) অন্ত্যাল্পপ্রাস। মাত্রা : ৮ + ৬ = ১৪।

পরাদীন স্বর্গবাস/হতে পরীক্ষসী //

স্বাধীন নরকবাস,/অথবা নির্ভীক //

স্বাধীন ভিক্ষুক এক/ভরুতলে বসি, //

অধীন ভূপতি হতে/স্বখী সমধিক, //

—নবীনচন্দ্র সেন, ‘পলাশীর যুদ্ধ,’ ৪র্থ সর্গ।

(৫) **মধ্যম পয়ার**। ১ম ও ৪র্থ চরণে এবং ২য় ও ৩য় চরণে অন্ত্যাহুপ্রাণ থাকে। মাত্রা : ৮ + ৬ = ১৪।

তেঁইনো প্রবাসে আজি/এই ভিক্ষা করি //
দাসের বারতা লয়ে/বাণী শ্রীতগতি, //
বিরাজে, হে মেঘরাজ/বধা সে যুবতী, //
অধীর এ হিয়া, হায়, হায় রূপ স্মরি //

—মধুসূদন, ‘মেঘদূত’।

(৬) **অম্লিল পয়ার**। চরণান্তিক অহুপ্রাণ থাকে না। মাত্রা : ৮ + ৬ = ১৪।

তার শান্ত নিশাকালে/নিশাস পতনে //
প্রহর গণিতে পারি/সুজ রজনীর //

—রবীন্দ্রনাথ, ‘সন্মিলন’।

(৭) **ভজ পয়ার**। প্রথম চরণে ১৬ মাত্রা, দ্বিতীয় চরণে ১৪ মাত্রা। চরণের ১ম পর্বের পুনরাবৃত্তিও ঘটে। মাত্রা : ৮ + ৮ = ১৬, ৮ + ৬ = ১৪।

কন্তা বলি পৃথিবী/সীতারে ডাকে ঘনে।
কোলে করি সীতারে/তুলিল সিংহাসনে।

(৮) **লঘুভজ পয়ার**। চরণের ১ম পর্বে ৮ মাত্রা, ২য় পর্বে ৭ মাত্রা। ৮ + ৭ = ১৫ মাত্রা।

ব্রহ্মাণ্ডের লয় ঘেন/কালান্তের নিনাদে। //
বিশ্ব কেন্দ্রে বিশ্বনাথ/পুরী কাঁপে শব্দে। //
প্রতিধ্বনি ঘন ঘোর/মহাকাশে ছুটিল। //
দশদিকে দশবিষ/ঘন ঘন হুলিল। //

—হেমচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায়, ‘দশমহাবিলা’।

(৯) **পন্ন্যারাজ**। ১৬ মাত্রার চরণ। চরণে ২টি পর্ব। চরণান্তিক অহুপ্রাণ থাকে। মাত্রা : ৮ + ৮ = ১৬।

এখনো কাঁপিছে তরু/মনে নাহি পড়ে ঠিক—
এসেছিল বসেছিল/ডেকেছিল হেথা পিক! //
এখনো কাঁপিছে নদ/ভাবিতেছে বার বার,— //
ঢলিয়া কি পড়েছিল/মেঘখানি বুকে তার। //

—অক্ষরকুমার বড়াল।

১০। **মহা পয়ার**। (দীর্ঘপয়ার, দীর্ঘ দ্বিপদী)। ১৮ মাত্রার চরণ (৮ + ১০)। চরণান্তিক অহুপ্রাণ আছে। রত্নলাল বন্দ্যোপাধ্যায়ের (১৮২৭–১৮৮৭) পদ্মিনী

উপাখ্যান কাব্য (১৮৫৮) থেকে সাম্প্রতিককালের কবিতাও এই ছন্দে কবিতা রচনা করেছেন, করছেন।

(ক) অরি সিংহ নাম তাঁর, অরি পক্ষে সিংহের সমান ॥

—তিন দিন পরে শূর/সৈন্তেতে রণভূমে যান ॥

—ঘোরতর রাগ-নাগ-গরলে অন্তর জরজর ॥

অদ্বুত বীরত্ব বীর/দেখালেন শত্রুর ভিতর ॥

কোটি কোটি তারা-মাঝে/যুগাঙ্কের প্রভাব যেমন ॥

অস্থির শত্রুর দল । চারিদিকে করে পলায়ন ॥

—রক্তলাল বন্দোপাখ্যায়, ‘অরি সিংহের যুদ্ধ (পদ্মিনী উপাখ্যান)’।

(খ) বার ভয়ে তুমি ভীত, সে অস্ত্রায় ভীক তোমা চেয়ে,

বধনই জাগিবে তুমি/তখনই সে পলাইবে ধৈর্যে ॥

—রবীন্দ্রনাথ, ‘এবার কেঁরাও মোরে’।

(গ) আমরা বুঝায়ে থাকি/পৃথিবীর গহ্বরের মত, //

পাহাড় নদীর পারে/অন্ধকারে হয়েছি আঁহত ॥ //

একা হরিণের মত/আমাদের হৃদয় যখন । //

জীবনের রোমাঙ্কের/শেষ হলে ক্লান্তির মতন ॥ //

—জীবনানন্দ দাশ, ‘প্রেম’।

(ঘ) জন পাখিদের গানে/মুখরিত হবে কি আকাশ ? //

—ভাবে নির্বাসিত মন, চিরকাল অন্ধকারে বাস । //

পাখিদের মাতামাতি, বুঝি মুক্তি নয় অসম্ভব, //

বদিও ওঠেনি স্বর্ধ, তবু আজ শুনি জনরব ॥ //

—হুমায়ূন ভট্টাচার্য, ‘জনরব’।

(ঙ) পর্যায়সম অমুপ্রাসযুক্ত মহাপয়ার :

বৈপ্রবিক চিন্তাজালে/পিষ্ট আমি দিবসরজনী //

এ জীবনে শাস্তি নেই/নানা ছাঁদে রুদ্ধ অবকাশ । //

তবু কেন কেঁপে ওঠে/নিপীড়িত আদিম ধমনী, //

নীভার্ত বনানী ছেয়ে/জলে কেন অব্যাহত পলাশ ? //

—যশীন্দ্র দাস, ‘প্রত্যাগমন’।

১১। **ত্রিপদী**। চরণে তিনটি পর্ব থাকে। ১ম ও ২য় পর্বের শেষে মিল হয়, প্রতি দুটি চরণে অন্ত্যাহুপ্রাস থাকে এবং দুটি চরণে স্তবক গঠিত হয়। ত্রিপদী দুই প্রকার—লঘু ও দীর্ঘ।

লঘু ত্রিপদী। (ক) মাত্রা : ৬+৬+৮=২০।

এক দিঠ করি ময়ূর ময়ূরী
কণ্ঠ করে নিরীক্ষেণে।
চণ্ডীদাস কয় নব পরিচয়
কালিয়া বঁধুর সনে ॥

লঘু ত্রিপদী। (খ) (মাত্রা)—৮+৮+৬=২২। চরণের তিনটি পর্বকে একই পঙক্তিতে সাজানো অবস্থায়—

ভাঙা বাঁশী জোড়া দিয়ে/বীণা ফেলে তাই নিয়ে/কিরিয়া এলাম। //
দহ অপরাধ জমা,/স্নেহ ভরে কর কমা/লও মা প্রণাম //
কালিদাস রায়, প্রত্যাবর্তন।

দীর্ঘ ত্রিপদী। মাত্রা : ৮+৮+১০=২৬।

যে মোহিনী স্বর্ণটাটে/পাতে পাতে স্থা পটে, /
সে যাদের করে প্রবঞ্চনা, //
হে মোর বঞ্চিত রাজ/নিঃশেষ বুঝেছি আজ /
আমি যে তাদেরি একজনা। //

—যতীন্দ্রনাথ সেনগুপ্ত, ‘কচি তাব’।

১২। **চৌপদী।** প্রতি চরণে চারটি পর্ব। প্রথম তিন পর্বের শেষে মিল আছে। প্রতি দুই চরণে অন্ত্যাহুপ্রাস আছে। দু’টি চরণে একটি দ্ব্যবক গঠিত। চরণগুলি সাধারণত দুই পঙক্তিতে সাজানো।

চৌপদী দুই প্রকার—লঘু ও দীর্ঘ।

(ক) **লঘু চৌপদী।** মাত্রা : ৬+৬+৬+৫=২৩।

চির স্থবীজন/ভ্রমে কি কখন।
ব্যাবিহিত বেদন/বুঝিতে পারে।
কি যাতনা বিধে/বুঝিবে সে কিসে।
কতু আশীবিধে/দংশেনি যারে ॥

—কৃষ্ণচন্দ্র মহামহার, ‘সম্ভাবনতক’ (১৮৮১ খৃঃ)।

(খ) **দীর্ঘ চৌপদী।** মাত্রা : ৮+৮+৮+৬=৩০।

কি বলেছি অভিমানে/ভনো না ভনো না কানে।
বেদনা দিও না প্রাণে/ব্যাখার সময় ॥

—বিহারীলাল চক্রবর্তী, ‘সায়দামকল’।

১৬। **জলিত।** চারটি পর্বে চরণ, ১ম ও ২য় পর্বে অন্ত্যাহুপ্রাস থাকে। প্রতি

দুই চরণ শেষে মিল এবং দুই চরণ মিলে স্তবক গঠিত। ললিত দুই প্রকার—
লঘু ও দীর্ঘ।

(ক) লঘু ললিত। মাত্রা : ৬+৬+৬+৫=২৩।

হিমালি অচল/দেবলীলা শ্রল।

যোগীন্দ্র বাহিত/পবিত্র স্থান ॥

অমর কিম্বদ/বাহার উপর।

নিসর্গ নিরখি/জুড়ার প্রাণ ॥

—হেমচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায়, ‘গঙ্গার উৎপত্তি’।

(খ) দীর্ঘ ললিত। মাত্রা : ৮+৮+৮+৬=৩০।

যখন যে ধন চাই/সেই ক্ষণে যদি পাই।

আমার মনের মত/বন্ধু হবে সেইলো ॥

—ভারতচন্দ্র রায়, ‘সামান্ত বণিতা’।

১৪। একাবলী। প্রত্যেক চরণে দু’টি পর্ব থাকে। চরণের মাত্রা ৬+৫=১১। কিংবা ৬+৬=১২। চরণে একটি পূর্ণ পর্ব ও একটি অপূর্ণ পর্ব থাকার এক সময়ে অপূর্ণ পর্বকে প্রথমের পূর্ণ পর্বের অন্তর্গত মনে করা হোত। ফলে একটি পূর্ণ পর্বে চরণ গঠিত বলে এই ছন্দকে ‘একপদী পয়ার’ বলা হোত। কবিকঙ্কন মুকুন্দরাম চক্রবর্তী একে ‘একপদী ছন্দ’ নামকরণ করেন। বর্তমানে একে ‘একাবলী’ বলা হয়।

দুখে শুড়ে তিলে/মিশাইয়া লাউ ॥

দধির সহিত/খুদের জাউ ॥

শুন প্রভু কিছু/কহি অপর ॥

চিঁড়া চাঁপাকলা/হুদের সর ॥

—মুকুন্দরাম, ‘কবিকঙ্কন চণ্ডী, সাধ ভঞ্জন’।

১৫। অমিত্রাক্ষর (প্রবহমান পয়ার) ছন্দ। এই ছন্দ পয়ারের অধ্যায়েই প্রতিষ্ঠিত। পয়ারে ছন্দ ও পূর্ণঘটিত চরণের শেষে আবৃত্তিক এবং দু’টি মাত্র পঙ্ক্তির মধ্যে একটি ভাবকে সমাপ্ত করতেই হবে। মধুসূদনের বিদ্রোহী মন বতি ও ছেদের মধ্যে বিচ্ছেদ ঘটায় ওই দুয়ের বন্ধন থেকে ছন্দকে মুক্তি দিলেন। এর ফলে ছন্দে প্রবহমানতা দেখা দিল। কবির ভাবকে পঙ্ক্তির পর পঙ্ক্তিতে ছড়িয়ে দিল। ভাব ও ছন্দের এই প্রবহমানতা অমিত্রাক্ষর ছন্দের প্রবর্তকরূপে (বাংলা কাব্যে) মধুসূদনের বিশেষ অবদান। এর ফলে কবিতার অর্থ স্বাধীনতা প্রাপ্ত হয়। ভাবকে ছন্দের অঙ্কুরোধে থেমে থাকতে হয় না। ইংরেজি Blank Verse-এর বাংলা নাম

অমিত্রাক্ষর বধাবধ কিন্তু অমিত্রাক্ষরতা Blank Verse-এর মূল কথা নয়। তাই মধুসূদন-প্রবর্তিত ছন্দের বধার্থ নাম হওয়া উচিত 'প্রবহমান পরায় ছন্দ'।

কোঁটা খুলি রন্ধোবধু/বস্ত্রে দিল কোঁটা * //

সৌমস্তে * * সিন্ধুর বিন্দু/শোভিল ললাটে * //

গোধূলিললাটে তাহা/তারা রত্ন বধা * * //

কোঁটা দিয়া পদধূলি। লইল সরমা * * //

পদ্যের মতই চোদ্দ মাত্রার চরণ কিংবা অন্ত্যমিল নেই। পদ্যের মতো বতি ও ছেদ একস্থানে পড়ছে না। ছেদ এক ঝোঁকে বতটা পড়া চলে তারপরই পড়ছে। ব্রহ্ম-বতি ও দীর্ঘ-বতির স্থান কিন্তু নির্দিষ্ট আছে। প্রসঙ্গত ছান্দসিক প্রবোধচন্দ্র সেনের বক্তব্য উদ্ধৃতিযোগ্য—

“একথা বলা প্রয়োজন যে, তাল মান লয় যোগে সুরের ক্ষেত্রে এ ছন্দের লীলা ও মহিমার পূর্ণ প্রকাশ হলেও ছন্দোময় কণ্ঠের আবৃত্তিতেও এর লীলামাধুর্য সম্পূর্ণ অপ্রকাশ থাকে না। তবে সেক্ষেত্রে ছন্দের পূর্ববিভাগ বাক্যপর্বের অল্পবায়ী হওয়া চাই। নতুবা ছন্দের প্রাণবন্তটাই মারা পড়ে। গানের তাল ছন্দপর্ব বা বাক্যপর্ব অল্পবায়ী না হলেও চলে। যুরোপে কোনো জনসভায় একবার একটি স্বরচিত কবিতা আবৃত্তির জন্ত অহরুদ্র হয়ে রবীন্দ্রনাথ আবৃত্তি করেন আমাদের জাতীয় সঙ্গীত ‘জনগনমন’ রচনাটি। কবে কখন এখন মনে নেই। এখানে রবীন্দ্রভবনে তার সবার চলচ্চিত্রটি রক্ষিত আছে। তার থেকে আমি কবিকণ্ঠে ‘জনগনমন’ রচনার আবৃত্তি শুনেছি এবং লক্ষ্য করেছি যে, তাঁর অভিজ্ঞ ও অভ্যাস কণ্ঠের আবৃত্তিতে ওই রচনাটির প্রত্যাশিত ছন্দোমাধুর্য অতি স্বন্দরভাবেই প্রকাশ পেয়েছে। আমি অল্পভব করেছি যে, অল্পরূপভাবে রবীন্দ্রনাথের হিংসার উন্নত পৃথি, দেশ দেশ নন্দিত করি, মাতৃ-মন্দির গুণ্য-অঙ্গন, বিজেল্লালের পতিতোদ্ধারিণী গঙ্গে প্রভৃতি বহু রচনাই স্থানীয়কৃত কণ্ঠের আবৃত্তিতে জয়দেবীছন্দের লীলামাধুর্যে স্বভাবিলসিত হয়ে ওঠে। আমি গীতরসমুদ্র শ্রোতা, কিন্তু আমার কণ্ঠে সুর নেই। তাই ছেলেবেলা থেকেই ঋতি-মুখের প্রেরণায় আমি ওসব রচনা পুনঃপুনঃ আবৃত্তি করে নিজের কানের রায় নিয়েছি। সে রায় সর্বদাই আবৃত্তির অল্পকূলে গিয়েছে। অর্থাৎ ওসব রচনার গীতরসের জায় আবৃত্তিরসেও আমি মুগ্ধ। কিন্তু শুধু ভাব গ্রহণের জন্ত এসব রচনা নীরবে পড়া যায় না। ওরকম নীরব পাঠ বীণায়ন্ত্রের ঝংকার না শুনে তার রূপ-সৌন্দর্যে মুগ্ধ হবার মতই নিরর্থক। কেন না এসব রচনার ভাবরস ও ছন্দোময় বাগর্থ্যবিব সম্পূর্ণ।”

হেমচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায় এবং নবীনচন্দ্র সেন ও মধুসূদনের পদাঙ্কানুসরণ করে

অমিত্রাক্ষর ছন্দ রচনা করেন কিন্তু মধুসূদনহীতে শব্দ নির্বাচনের আসল তত্ত্বটি ঠিকমত অলুধাবন করতে না পারার ফলে গাভীর্থ, ধ্বনিতরঙ্গ, চরণমধ্যস্থ বাসাবাতের স্বল্পতা, ছন্দোঘটি ও ভঙ্গ-যতির বিশেষ অমিত্রতা এবং প্রবহমানতার অভাবে এঁদের সৃষ্ট ছন্দ মধুসূদনের মতো হিলোলিত হয়নি। তাই তাঁদের অমিত্রাক্ষরকে মিলহীন পয়ার ছাড়া আর কিছু বলা যায় না। একটি করে উদাহরণ দিয়ে পার্থক্য দেখানো যেতে পারে :

(ক) হেমচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায়—

হে মিত্র অমাত্যগণ,/ + না দেখিয়া হায়। // +
 কি বীরত্ব দেখাইলা/অস্ত্রিমে কুমার ! // +
 স্তত আমি তার, + কত/যুদ্ধে নিরবিহ্ন// +
 সে বীরের বীরদর্প,/ + কিন্তু কভু হেন
 অদ্ভুত অস্ত্রক্ষেপ/ + চক্ষে না হেরিহ্ন, // +
 না শুনিহ্ন এ শ্রবণে ! / + বীর চূড়ামণি// +
 মৃত্যুকালে দেখাইলা/বীরের বীরত্ব// +

—বৃন্তসংহার, ত্রয়োদশ সর্গ।

(খ) নবীমচন্দ্র সেন—

চাহিয়া গজিলা ক্রোধে/উন্নত অর্জুন ; // +
 কুরুক্ষেত্রে ধরধর/উঠিল কাঁপিয়া। // +
 নিক্ষেপি গাণ্ডিব ধনু/ + বামে ও দক্ষিণে, // +
 কাঁপায়ে কোদণ্ড শব্দে/কুরুক্ষেত্রে পুনঃ// +
 কহিলেন, + ধর্মরাজ/ + এ প্রতিজ্ঞা মম, // +
 না লয় আশ্রয় তব/কালি অয়দ্রথ, // +
 না লয় পুরুষোত্তম/কৃষ্ণের আশ্রয়, // +
 কালি অয়দ্রথে আমি/করিয়া সংহার// +
 বরষিব শাস্তি বারি/ + এই শোকানলে//
 আমাদের/ +

—কুরুক্ষেত্রে, পঞ্চদশ সর্গ।

(গ) মধুসূদন দত্ত—

কবিলা বাসবজ্ঞাস !/ + গজীয়ে যেমতি//
 নিশীথে অঘরে মস্ত্রে/ + জীমুতেন্দ্র কোপি, // +
 কহিলা বীরেন্দ্র বলী,/ + 'ধর্মপথগামী, //
 হে রাক্ষস রাজাহুজ,/ + বিখ্যাত জগতে //

ভূমি; + কোন্ ধর্মমতে/কহ দাসে, + তুনি, // +
জাতিহ, + ভ্রাতৃহ, + জাতি — + এ সকলে দিলা//
জলাঞ্জলি ? + শান্ত্রে বলে/ + গুণবান্ যদি//
পরজন, + গুণহীণ/স্বজন, + তথাপি//
নিগুণ স্বজন শ্রেয়ঃ, / + পরঃ পরঃ সদা'//

—মেঘনাদবধ, বর্ষ্টদর্গ।

১৬। অমিত্রাকর ছন্দ (সমিল)।

বাংলায় পয়ারের দুই চরণের অন্ত্যাক্ষরাস বজায় রেখে অমিত্রাকর ছন্দের প্রবর্তনা করেন রবীন্দ্রনাথ। সুতরাং সমিল প্রবহমান পয়ার বা অমিত্রাকরের স্রষ্টা হিসাবে রবীন্দ্রনাথের এই কাজ সম্পন্ন হয়েছে পয়ার ও মহাপয়ারকে ভিত্তিস্বরূপ গ্রহণ করে। মধুসূদনের অমিত্রাকরের ভিত্তি হলো শুধুমাত্র পয়ার। রবীন্দ্রনাথ অবশ্য অমিল ও সমিল দুই প্রকারের প্রবহমান পয়ারেই কবিতা রচনা করেছেন, যদিও অমিল অমিত্রাকরে রচনা খুবই কম। অমিল ও সমিল রচনার (রবীন্দ্রনাথের) দু'টি উদাহরণ উল্লেখ করা যেতে পারে :—

অমিল। মাত্রা : ৮ + ১০ = ১৮।

এদিকে দানবপক্ষী ক্রুদ্ধ শুভ্রে

উড়ে আসে ঝাঁকে ঝাঁকে বৈতরণী নদী পার হতে

বহুপক্ষ হংকারিয়া নরমাংস ক্ষুধিত শকুনি,

আকাশে কহিল অন্তি।

—প্রান্তিক, ১৭ নং কবিতা।

সমিল। মাত্রা : ৮ + ১০ = ১৮।

ধেন চেয়ে ভূমি পানে—

অবসাদে-অবনত কীর্ণ স্বাস চির প্রাচীনতা

শুক হয়ে আছে বসে দীর্ঘকাল, ভুলে গেছে কথা,

ক্লান্তিভারে আঁখি পাতা বন্ধপ্রায়। শুভ্রে হেনকালে

জয়শব্দ উঠিল বাজিয়া। চন্দন তিলক ভালে,

শরৎ উঠিল হেসে চমকিত গগন প্রাঙ্গণে;

পল্লবে পল্লবে কাঁপি বনলক্ষী কিঙ্কিণি কঙ্কণে

বিচ্ছুরিল দিকে দিকে জ্যোতিষ্কণা ॥ —অবকচ্ছ ছিল বায়ু।

জ্যোষ্ঠ-অগ্রজ বিজ্ঞাননাথ ঠাকুরের ‘স্বপ্নপ্রয়াণ’ কাব্য রচনার পর রবীন্দ্রনাথ মহাপয়ারের প্রতি আকৃষ্ট হন। তাঁর রচনার মহাপয়ার বিশেষ শক্তিশালীরূপে দেখা দেয়। মাত্রা : ৮ + ১০ = ১৮।

হে আদি জননী সিন্ধু, বহুধরা সন্তান তোমার,
 একমাত্র কণ্ঠা তব কোলে । তাই তজ্জা নাহি আর
 চক্ষে তব, তাই বক্ষ জুড়ি সদা শঙ্কা, সদা আশা,
 সদা আন্দোলন ; তাই ওঠে বেদমন্ত্রসম ভাবা
 নিরন্তর প্রশান্ত অধরে, মহেশ্বরমন্দির পানে
 অন্তরের অনন্ত প্রার্থনা, নিরন্ত মঙ্গল গানে
 ধ্বনিত করিয়া দশদিশি ।

—রবীন্দ্রনাথ, 'সমুদ্রের প্রতি'।

১৭। গৈরিশ চন্দ্র—অমিত্র চন্দকে ঠিকমত আবৃত্তি করলে গুণ চন্দের মত শোনায়। নাট্যকার গিরিশচন্দ্র ঘোষ তাই এ সম্ভাবনাকে বথোপযুক্তভাবে কাজে লাগিয়েছিলেন। অমিত্রাকরের চোন্দ্র অক্ষরের চরণ ভেঙে গিরিশচন্দ্র ভাবানুযায়ী ছেদ টেনে চরণ রচনা করেন। একেই গৈরিশ চন্দ্র বলা হয়। এই চন্দের রচনা নাটকীয় আবেগ স্থষ্টির উপযোগী।

(ক) দেব, তব পদে/শত নমস্কার,
 হল মম/ভ্রাস্তিনাশ,
 প্রবুদ্ধ অন্তর/তব বীরবাক্য শুনে ।

—এক কথায় এই চন্দ্রে পঙ্খের পর্বকেই চরণ হিসাবে ব্যবহার করা হয়েছে।

(খ) সিরাজ/— বঙ্গের সন্তান — । হিন্দু-মুসলমান,/
 বাঙ্গলার সাধহ কল্যাণ,/
 তোমা সবাকার সাহে বংশধরগণ—/
 নাহি হয় ফিরিজি নফর । /
 শত্রুজ্ঞানে ফিরিসিয়ে কর পরিহার,/
 বিদেশী ফিরিজি কভু নহে আপনার,/
 স্বার্থপর — । চাহেমাত্র রাজ্য-অধিকার,—/
 হও সবে যুদ্ধার্থ প্রস্তুত ।

—গিরিশচন্দ্র, 'সিরাজদৌলা,' ১ম অঙ্ক, ৫ম গর্তাঙ্ক ।

পরবর্তীকালে বুদ্ধদেব বহুও তাঁর কবিতায় এই চন্দের অনুসরণ করেন—

উর্ধ্ব মম রক্তিম আকাশ —/
 প্রভাত সূর্যের লজ্জা/রঞ্জিত করিছে অরণ্যানী । /
 সত্ত্ব-নিদ্রা-জাগরিত গগনের/পাণ্ডুভাল-'পরে/
 বহ্নিশিখা করিছে অর্পণ : /

কামনার বহি সে বে, স্বপনের সলজ্জ বিকাশ । /

গোলাপের বর্ণে বর্ণে স্বপ্ন স্থধা মাধা, /

আরক্তিম অন্তর নিয়ে/একাকী বসিয়া আছি আমি /

উজ্জ্বলিত ঘোবনের সিন্ধুতীরে । /

—বুদ্ধদেব বসু, ‘শাপজট’।

১৮। **মুক্তক ছন্দ**—এই ছন্দের ভিত্তি সমিল অমিত্রাক্ষরের উপর প্রতিষ্ঠিত।

মিত্রাক্ষরের অবস্থান বোঝাতে পয়ার ও মহাপয়ারের পর্ব ভেঙে রবীন্দ্রনাথ নানা পঞ্জিকিতে বিভক্ত করেন। চরণগুলি স্বভাবতই তাই প্রায় অপূর্ণপদী হয়। পূর্ণ চরণের দৈর্ঘ্য (৮+১০) বা (৮+৬) অর্থাৎ মহাপয়ার বা পয়ার-এর চরণ-দৈর্ঘ্যের সমান হয়। ছন্দের পর্বগুলি যুক্ত অবস্থায় থেকে পয়ার বা মহাপয়ারের চরণ-সৃষ্টি করে, কোথাও বা একটি অপূর্ণ-পর্বিক চরণরূপে অবস্থান করে, আবার কোথাও বা তিনটি চরণ একত্র হয়ে একটি ত্রিপদী গঠন করে। মনে রাখা দরকার এই ছন্দের প্রতিটি ছত্র এক একটি চরণ নয়। রবীন্দ্রনাথ তাঁর ‘বলাকা’ কাব্য গ্রন্থের কবিতায় এই ছন্দ ব্যবহার করেছেন। অমিল অমিত্রাক্ষর ছন্দের ভিত্তির ওপর প্রতিষ্ঠিত বলে একে অসম চরণসমিল অমিত্রাক্ষরও বলে। যেমন—

যদি তুমি মুহূর্তের তরে।

ক্লাস্তিভরে

—দাঁড়াও ধমকি,

তখন চমকি

উচ্ছ্রিয়া উঠিবে বিখ। পুঞ্জ পুঞ্জ বস্তুর পর্বতে।

অসম চরণ অমিল মিত্রাক্ষর ছন্দ। একেও বলে মুক্তক ছন্দ :

হে সবিতা ! তোমার কল্যাণতম রূপ

করো অনাবৃত,

সেই দিব্য আবির্ভাবে

হেরি আমি। আপন সত্তারে

মৃত্যুর অতীত।

প্রবহমান পয়ার, ভাঙা অমিত্রাক্ষর এবং ভাঙা মিত্রাক্ষরের আরো কিছু উদাহরণ দেওয়া যাক—

(ক) মহাপয়ারের ভিত্তিতে রচিত প্রবহমান ছন্দে বিভিন্ন প্রকারের মিল ব্যবহার—

প্রাণ নাই, ভান আছে—অগ্ন মৃত্যু ছই বিড়ম্বনা,

মরণ যে হত্যা শুধু, বেঁচে থাকা বিধাতার মানি !

শাস্ত্র আছে—শিখিয়াছি ভালোমতে করিতে বন্ধন।
 মাহুকের মহুত্ব, স্বার্থত্যাগে অতি-সাবধানী।
 দিবসে তারকা খুঁজি দীপ্ত রবিরশ্মি পরিহরি,
 ধর্ম জানে পুরোহিত!—মোরা জানি তাহারি অর্চনা!
 ভুলেছি ওকারনাদ, আশ্রয় সে আদি-ব্রহ্মবাণী,
 মুক্তি নাই, শুক্তি আছে—মুক্তি নয়, মন্ত্র জপ করি।

—মোহিতলাল মুজুমদার, ‘নবতীর্থকর’।

(খ) ভাড়া অমিত্রাকর :

হে সজ্জন !
 স্বভাবের স্তনির্মল পটে
 রহস্য রসের সঙ্গে—
 চিত্রিত চরিত্র—দেবী সরস্বতী বরে।
 কুপাচকে ছের একবার
 শেষে বিবেচনামতে
 ভিরঙ্কার কিম্বা পুরস্কার
 যাহা হয় দিও তাহা মোরে—
 বহু মানে লব শিরশ্চুতি।

—কালীপ্রসন্ন সিংহ, ‘হতোম প্যাচার নকশা’, দ্বিতীয় ভাগ।

(গ) ভাড়া মিত্রাকর (অসম-সমিল-প্রবহমান ছন্দ) :

গদা সদা নামে
 কোনো এক গ্রামে
 ছিল দুই জন।
 দূর দেশে বাইতে হইল ;
 দুজনে চলিল।
 ভয়ানক পথ—পাশে গণ্ড ফণী বন,
 ভালুক শার্খুল তাহে গর্জে অহুঙ্কণ।
 কাল সর্প যেমতি বিবরে,
 তরুর লুকায়ে থাকে গিরির গহবরে,
 পথিকের অর্থ অপহরে,
 কখনো বা প্রাণ নাশ করে।

—মধুসূদন, ‘গদা ও সদা’।

১২। চতুর্দশপদী বা সনেট

সনেট শব্দটি ইটালীয়ান ‘সনেটো’ শব্দ থেকে উদ্ভূত হয়েছে। “The Sonnet (diminutive from Italian ‘Sono’—Sound) is a short lyrical poem Complete in one stanza, containing fourteen lines of five measured verse—” Prof. Bain. চতুর্দশ শতকের ইটালীয়ান কবি পেত্রার্ক (১৩০৪—১৩৭৪ খৃঃ) সনেটের উদ্ভাবক। দান্তে, ট্যাসো প্রমুখ ইটালীয়ান কবিদের মতো শেক্সপীয়র, মিল্টন, ওয়ার্ডসওয়ার্থ, কীটস, রসেটি, আর্নল্ড, ব্রুক প্রমুখ ইংরেজ কবিগণ সনেট রচনায় কৃতিত্ব অর্জন করেন। বাংলা সাহিত্যে মধুসূদন সনেটের প্রবর্তক। এক অখণ্ড কবি-ভাবনা সনেটে আত্মপ্রকাশ করে। পরায় অথবা অমিত্রাক্ষর ছন্দে বাংলায় সনেট রচিত হয়। ১৪ অক্ষরবিশিষ্ট চোদ্দ পঙক্তিতে এর আত্মপ্রকাশ। চোদ্দ পঙক্তি বা চরণ আবায় দু’ভাগে বিভক্ত : প্রথম আট চরণ (অষ্টক বা Octave) তারপর ছয় চরণ—(ষটক বা Sestet)। পেত্রার্ক প্রবর্তিত সনেটের চরণান্তিক মিল নিয়মবদ্ধ (কথ থক + কথথক) + (গঘঙ + গঘঙ) বা (গঘঙ + ঘগঙ)। মধুসূদন পেত্রার্ক-প্রবর্তিত রূপটি প্রধানতঃ গ্রহণ করেন। মধুসূদন পরবর্তীকালে বাংলাভাষায় রবীন্দ্রনাথ, প্রমথ চৌধুরী, দেবেন্দ্রনাথ সেন, মোহিতলাল মজুমদার এবং আধুনিক যুগে অনেক বিখ্যাত কবি সনেট রচনায় কৃতিত্ব দেখিয়েছেন। প্রথম আট চরণে ভাব কল্পনাটি রূপলাভ করে আর পরের ছয় চরণে ঐ ভাব কল্পনা ব্যাখ্যাত হয়ে পূর্ণ পরিণতি লাভ করে। কঠিন বন্ধনের জন্ত সনেট কবিকল্পনাকে সঙ্কচিত করতে হয় ফলে উদ্ভাস কাব্যোচ্ছ্বাস সংবত বন্ধনে অপূর্ব সীমিত হতে ওঠে।

সনেট কেন চতুর্দশ পদী হয় সে সম্পর্কে প্রমথ চৌধুরীর বক্তব্য হল : “আমার বিশ্বাস, বাংলা পরায়ের প্রতি চরণে অক্ষরের সংখ্যা ১৪ হবার একমাত্র কারণ এই যে, বাংলাভাষায় প্রচলিত অধিকাংশ শব্দ হয় তিন অক্ষরের নয় চার অক্ষরের। পাঁচ ছয় শব্দ প্রায়ই হয় সংকুত নয় বিদেশী। স্তবরাং সাত অক্ষরের কয়েক সকল সময়ে দু’টি শব্দের একত্র সমাবেশের সুবিধা হয় না। সেই সাতকে দ্বিগুণ করে নিলেই শ্লোকের প্রতি চরণ বর্ধে প্রাপ্ত হয়, এবং অধিকাংশ প্রচলিত শব্দই ঐ চোদ্দ অক্ষরের মধ্যে স্থাপন হতে পারে।” অবশ্য রবীন্দ্রনাথ এবং অন্ত কোনো কোনো কবি ১৮ বা ১৬ অক্ষরেও চতুর্দশপদী রচনা করেছেন। আলোচনা বিস্তৃত না করে কিছু উদাহরণ দেওয়া বাক ;

(১) মধুসূদন দত্ত—

অষ্টক কমলে কামিনী আমি হেরিছ স্বপনে — ক

কালীদহে। বসি বামা শতদল দলে — খ

(নিশীথে চন্দ্রিমা বধা সরসীর জলে — গ

মনোহারা) বাম করে সাপটি হেলনে	— ক
গজেশে গ্রাসিছে তারে উগরি সঘনে	— ক
গুঞ্জরিছে অলিপুঞ্জ অক্ষপরিমলে,	— খ
বহিছে দহের বারি মুছ কলকলে	— খ
কার না ভোলেরে মনঃ, এ হেন চলনে ।	— ক
বটক কবিতা পঙ্কজরবি, শ্রীকবি কখন	— গ
ধৃত্ত তুমি বঙ্গভূমে' ! বশঃ-স্বধাদানে	— ঘ
অমর করিলা তোমা অমরকারিণী	— ঙ
বাগ্দেরবী । ভোগিলা দুখ জীবনে, ত্রাশ্বেণ	— গ
এবে কে না পুঞ্জ তোমা, মজি তব গানে ?	— ঘ
বঙ্গ-হৃদ-হৃদে চণ্ডী কমলেকামিনী ।	— ঙ

—কমলে কামিনী ।

(২) প্রথম চৌধুরী :

“ফরাসী কবিদের পদ্যাকাঙ্ক্ষাসরণে সনেট লিখতে শুরু করি। ইতালীয় সনেটের সঙ্গে ফরাসী সনেটের প্রভেদ হল—দুই সনেটেই প্রথম অঙ্কর সমান। শেষ ষট্টকে প্রভেদ আছে। ফরাসীরা ছয়কে দুই ভাগে ভাগ করেছেন। প্রথম একটি দ্বিপদী পরে একটি চতুর্পদী। সনেটের technique বড় কঠিন অন্তত আমার পক্ষে। ফরাসী সনেট গড়া অপেক্ষাকৃত সহজ। এরই মধ্যে একটু সহজ বলে ফরাসী কর্মটাই আমি নিই।”

পেত্রীক চরণে ধরি করি ছন্দোবদ্ধ,	— ক
যাহার প্রতিভা মর্ত্যে সনেট সাকার ।	— খ
একমাত্র তাঁরে গুরু করেছি স্বীকার,	— খ
গুরুশিষ্যে নাহি কিন্তু সাক্ষাৎ সম্বন্ধ !	— ক
নীরব কবিও ভাল, মন্দ শুধু অন্ধ !	— ক
বাণী বার মনস্কন্ধে না ধরে আকার,	— খ
তাহার কবিত্ব শুধু মনের বিকার,	— খ
একথা পণ্ডিতে বোঝে, মুখে' লাগে দ্বন্দ্ব ॥	— ক
ভালবাসি সনেটের কঠিন বন্ধন,	— গ
শিল্পী যাহে মুক্তি লভে অপরে ক্রন্দন ॥	— গ
ইতালীর ছাঁচে ঢেলে বাঙ্গালীর ছন্দ,	— ঘ
গড়িয়া তুলিতে চাই স্বরূপ সনেট ।	— ঙ

কিঞ্চিৎ থাকিবে তাহা বিজাতীয় গছ — ৬

সরস্বতী দেখা দিবে পরিয়া বনেট ! — ৬

—একটু লক্ষ্য করলে দেখা যাবে যে, বটকের প্রথম দুই চরণে দোহার (Couplet) সৃষ্টি হয়েছে।

(৩) রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর : চতুর্দশ অক্ষর না হয়ে আঠারো অক্ষরবিশিষ্ট দীঘ পয়ারে রচিত সনেট :

হে সমুদ্র, চাহিলাম আপন গহন চিত্ত পানে ;
কোথায় সঞ্চয় তার, অস্ত তার কোথায় কে জানে।
ওই শোনো, সংখ্যাহীন অজানা ক্রন্দন
অমৃত আধারে ফিরে, অকারণে জাগায় স্পন্দন
বন্ধতলে। এককালে ছিল রূপ, ছিল বুঝি ভাষা ;
বিশ্ব গীতি নিব্ব্যয়ের তীরে তীরে বুঝি কত বাসা।
বেঁধেছিল কোন্ জন্মে ; দুঃখে স্থখে নানাবর্ণে রাঙি
তাহাদের রঙ্গমঞ্চ হঠাৎ পড়িল কবে ভাঙি
অতৃপ্ত আশার ধূলি চূপে। আকার হারালো তারা,
আবাস তাদের নাহি। খ্যাতিহারী সেই স্মৃতিহারী
সৃষ্টিছাড়া ব্যর্থ ব্যথা প্রাণের নিভৃত লীলাঘরে
কোণে কোণে ঘেরে শুধু মূর্তি-তরে, আশ্রয়ের তরে।
রাগে অহুরাগে যারা বিচিত্র আছিল কত রূপে,
আজ শূন্য দীর্ঘশ্বাস আধারে ফিরিছে চূপে চূপে।

(৪) মোহিতলাল মজুমদার : ইনি চতুর্দশপদী রচনায় অন্য প্রকার মিলের উপস্থাপনা করেছেন—

ছল-ভরা কলহাস্তে জলতল ফুঁসিছে ফেনিল — ৬
ঈদার অজস্র ফণা, অর্ধ-মগ্ন শবের দশনে — ৮
বিকাশে বিজ্ঞপ-ভঙ্গি, কুৎসা-ঘোর কুহেলি ঘনায় ! — ৮
তবু পার হতে হবে, বাঁচাইতে হবে আপনায় — ৮
নগ্ন-বন্ধে, পাল তুলি একমাত্র উত্তরী-বসনে, — ৮
ধর হাল—বন্ধ করি করাদুলি আড়ট, আনীল। — ৬

—মোহিতলাল, ‘আল্ফান’।

(৫) **স্বধীন্দ্রনাথ দত্ত** : পরারের পরিবর্তে অধিকাংশ সনেটই অক্ষরবৃত্তের মহাপরারের ভিত্তিতে রচনা করেন। সনেটের স্ববক বিভাগও বিভিন্নতা লক্ষণীয়। অন্ত্যাহুপ্রাস প্রয়োগে কখনো অষ্টকে মধুসম মিল, ষটক্-এ পর্যায়সম মিল এবং পরিশেষে একটি দ্বিপদী বা কাপ্লেট দেখা যায়।

মনেরে বুঝায়ে বলি/মৃত্যুমাত্র নিশ্চিত তুবনে — ক মাত্রা ৮

এহ, তারা, নীহারিকা/ধায় নিত্য বিয়োগের পথে ; — খ = ১০

বস্তুর দুর্দান্ত চিতা অনিবাণ শূণ্ণের সৈকতে ; — খ = ১৮

কালের অদৃশ্য গতি ব্যক্ত শুধু বিপ্লব বধনে । — ক

সালোক্য, সাযুজ্য, সঙ্গ, সে কেবলই সম্ভব স্বপনে ; — গ

বিসংবাদ, বিকর্ষণ আর্ধসত্য জাগ্রত জগতে ; — ঘ

ছুটি মোরা মর্ত্যচর আত্মঘাতী আবর্তের স্রোতে, — ঘ

ফেনিল সম্মোহে মেতে, লুক্কেক্স নাস্তির শোষণে । — গ

হার মানে খিন্ন মন । দেহ কিন্তু অক্ষয় উৎসাহে — ঙ

পরিব্যাপ্ত ব্যবধানে রচে সদা বাসনার সেতু ; — চ

তন্ময় মুহূর্ত মাঝে অনন্তের আবির্ভাব চাহে ; — ঙ

দেখে জন্ম-মরণেরে কণ্ঠপ্লেষে বাঁধে মীনকেতু । — চ

আজিকে দেহের পালা, রিক্ত শেজ শুয়ে তাই ভাবি — ছ

হয়তো বা তারই কাছে পড়ে আছে অমরার চাবি । — ছ

—স্বধীন্দ্রনাথ, ‘বন্দ’।

(৬) **জীবনানন্দ দাশ** : ‘দুসর পাণ্ডুলিপি’ কাব্যগ্রন্থে অধিকাংশ সনেট স্থান পেয়েছে। সনেটগুলির অধিকাংশের মাত্রাবিভাগ হল—৮+৮+১০ অথবা এদের মিলিত মাত্রাবিভাগ।

সে কত পুরোনো কথা— / যেন এই জীবনের / ঢেয় আগে আরেক জীবন ; —ক

তোমারে সিঁড়ির পথে / তুলে দিয়ে অন্ধকারে / যখন গোলাম চলে চূপে — গ

তুমিও ফেরনি পিছে— / তুমিও ডাকনি আর ;— / আমারও নিবিড় হল মন —ক

যেন এক দেশলাই / জলে গেছে—জলিবেই— / হালভাঙা আহাজারি রূপে —ঘ

আমার এ-জীবনের / বন্দরের ; তারপর / শান্তি শুধু বেগুনি সাগর —গ

যেথের সোনালি চুল— / আকাশে উঠেছে ভরে / হেলিওট্রোপের মতো রূপে —গ

আমার জীবন এই ; / তোমারো জীবন তাই ; / এইখানে পৃথিবীর পর —ঘ

এই শান্তি মাহুকের, / এই শান্তি । বতদিন / ভালবেসে গিয়েছি তোমারে —ঘ

কেন যেন লেগুনের / মতো আমি অন্ধকারে / কোন্ দূর সমুদ্রের ঘর —গ

চেয়েছি—চেয়েছি, আহা /...ভালোবেসে না-কৈঁদে কে পারে — ঘ
 তবুও সিঁড়ির পথে / তুলে দিয়ে অন্ধকারে / যখন গেলাম চলে চূপে — খ
 তুমিও দেখনি কিরে— / তুমিও ডাকনি আর— / আমিও খুঁজিনি অন্ধকারে — ঘ
 যেন এক দেশলাই / জলে গেছে—জলিবেই / হালভাড়া আহাজার তুলে — খ
 তোমারে সিঁড়ির পথে / তুলে দিয়ে অন্ধকারে / যখন গেলাম চলে চূপে । — খ
 —‘যেন এক দেশলাই’।

(৭) বুদ্ধদেব বস্তু : অধিকাংশ সনেটই মহাপরারের ভিত্তিতে রচিত।
 ১ম ও ৪র্থ, ২য় ও ৩য়, ৫ম ও ৮ম, ৬ষ্ঠ ও ৭ম, ৯ম ও ১২শ এবং ১০ম ও ১১শের পঙক্তিতে
 অন্ত্যাহুগ্রাস প্রয়োগ করে দু’টি পঙক্তিতে দ্বিপদী (Couplet) সংযোজন ঘটেছে।

তোমারে স্মরণ করি / আজ এই দারুণ দুর্দিনে — ক (মাত্রা ৮ + ১০ = ১৮)
 হে বন্ধু, হে প্রিয়তম / সভ্যতার শ্মশান-শয্যায় — খ
 সংক্রমিত মহামারী মামুষের মর্মে ও মজ্জায় ; — খ
 প্রাণলক্ষ্মী নির্বাসিতা। রক্তপায়ী উদ্ধত সড়িনে — ক
 হৃদয়েরে বিদ্ধ করে, মৃত্যুবহ পুষ্পকে উড়্‌ডীন, — গ
 বর্বর রাক্ষস হাঁকে, ‘আমি শ্রেষ্ঠ, সবচেয়ে বড়ো।’ — ঘ
 দেশে-দেশে সমুদ্রের তীরে-তীরে কাঁপে ধরোধরো — ঘ
 উন্নত জন্তুর মুখে জীবনের সোনার হবিণ। — গ
 প্রাণরুদ্ধ, প্রাণসুত্ক। ভারতের স্নিগ্ধ উপকূলে — উ
 লুক্কতার লালা ঝরে। এত ছুঃখ, এতঃসহ স্থগা — চ
 এ-নরক সহিতে কি পারিতাম, হে বন্ধু, যদি না — চ
 লিপ্ত হোত রক্তে মোর, বিদ্ধ হোত গৃঢ়মর্ম্মুলে — উ
 তোমার অক্ষয়মন্ত্র। অন্তরে লভেছি তব বাণী — ছ
 তাই তো মানি না ভয়, জীবনেরই জয় হবে, জানি। — ছ
 —‘রবীন্দ্রনাথের প্রতি’।

(৮) বিষ্ণু দে : অধিকাংশ সনেটই পরারের ভিত্তিতে রচিত। মিলের দিক
 থেকে তিনি নানান প্রতীকানির্দীক্ষা করেছেন।

পাহাড়ের ঢল ভেঙে / নামে স্বচ্ছ শত ষোড়শিনী — ক
 মাটির অমোঘ ঝাঁকে / জমে তারা ; বিপ্লবীর ভিড় — খ
 ছরস্তু ঘূর্ণিতে ক্ষিপ্র, বেগবদ্ধ, হানে শত চিড় — খ
 তরল প্রগতি তার ; ভাবে, আজ প্রাণ দিয়ে জিনি — ক
 ষোড়শের পরম ক্রান্তি ; কোন দূর সমুদ্রের ডাক — গ

মর্মে মর্মে তোলে হ্র। ঝড়গপুরে এই ভীষবাধে	— ঘ
হাভেলী প্রান্তরে মাতে লাল জল স্বচ্ছন্দে অবাদে।	— ঘ
নৃবাস্তুর অন্তাকাশে ওড়ে টিরা, ঝাঁকে ঝাঁক	— গ
হরিয়াল, ঐকে যায় হিরণ্ময় হৃদয়ের ঘটা	— ঙ
গুস্তের প্রসাদ এক উষসীর মুহূর্তে প্রতীক।	— চ
ভাবি পাখি? নাকি জল? জলশ্রোত, ঘূর্ণি, লাল জল,	— ছ
তরল গতির ছন্দ মাটির পয়ারে পায়দল,	— ছ
ভেঙেছে অহর জাহ্নু, ছিঁড়েছে কালের ঘনজটা,	— ঙ
কর্দমান্ত বর্তমান ভবিষ্যে বিহঙ্গ সামুদ্রিক।	— চ

বিষ্ণু দে, ‘সনেট’ (দুই)।

(২) মনীন্দ্র রায় : ‘নবচতুর্দশপদী’ নাম দিয়ে ইনি যে সনেটগুলি রচনা করেন তার স্তবকগঠন প্রচলিত ৮ ও ৬ পঙ্ক্তির বিভাগসম্বন্ধিত নয়। প্রথমে তিন পঙ্ক্তিতে পর পর চারটি স্তবক গঠন করে শেষে আর একটি স্তবকে দু’টি পঙ্ক্তিকে স্থান দেওয়া হয়েছে। মিলের ক্ষেত্রেও অন্যান্যগ্রাস গ্রহণ ও বর্জন করা হয়েছে। মহাপয়ারের ভিত্তিভূমিই কবির কাঙ্ক্ষিত কিন্তু শেক্সপীরিয়ন রীতি পদ্ধতিই তিনি কাম্য করেছেন।

কেন যে হৃদয় ভুলে / বার বার ঘুরি অন্তমনা	— ক ৮ + ১০ মাত্রা
ভিক্ষার দরিদ্র বেশে, কেন-যে এখনো স্বপ্নসাধ	— খ
সাক্ষায় তোমাকে রত্নে (ভুলে পরকীয় সে গহনা	— ক
প্রেমের অযোগ্য !) কেন প্রতিদিন চৌর অপবাদ	— খ
মানি, কেন এ-কাঙাল মন স্বকীয় রক্তের বীজে	— গ
জন্ম দিতে পারে না সে তরু উর্ধ্বে যার মহাকাশ	— ঘ
রৌদ্রস্নাত নীল, নিয়ে যার মূল স্থতির রাগিণী	— ঙ
সব্জ প্রাবনে, আহা, কেন সেই প্রাণের আদিম	— চ
বিস্রোহের অলংকারে হে প্রেয়সী তোমাকে বাঁধিনি,	— ঙ
বাজেনি সর্বাঙ্গে কেন শ্রামায়ির সে রক্ত ডিগুম	— চ
এ আমার অক্ষমতা। বালুডাঙা হৃদয়ে ধুতুরা	— ছ
নাও তাই। ও-বসন্তে দেব রক্তফাটা কুক্ষচূড়া ॥	— ছ

—‘কেন যে হৃদয় ভুলে’।

(১০) নীরেঙ্গনাথ চক্রবর্তী : নীরেঙ্গনাথের অধিকাংশ সনেট মহাপয়ারের ভিত্তিতে রচিত, ‘নীলনির্জন’ ও ‘অন্ধকার বারান্দা’ কাব্য গ্রন্থে স্থান পেয়েছে। প্রথম

চার পঙ্ক্তিতে মধ্যসময়মিল এবং পরের চার পঙ্ক্তিতে পূর্বসময় মিল আছে। এছাড়া ১ম ও ৫ম এবং ৪র্থ ও ৭ম পঙ্ক্তির শেষে মিল লক্ষণীয়।

এখন অক্ষুট আলো। / কিকে কিকে ছায়া-অন্ধকারে	— ক	৮ + ১০ = ১৮ মাত্রা)
অরণ্য সমুদ্র হ্রদ, রাত্রির শিশিরসিক্ত মাঠ	— খ	
অহির আগ্রহে কাঁপে, আসে দিন, কঠিন কপাট	— খ	
ভেঙে পড়ে। দুর্বিনীত দুঃস্বপ্ন আদেশ শুনে কারো	— গ	
দীর্ঘ রাত্রি মরে যায়, ধ্বসে পড়ে জীর্ণ রাজ্যপাট;	— খ	
নির্ভয় জনতা হাঁটে আলোর বলিষ্ঠ অভিসারে।	— ক	
হে এসিয়া, রাত্রিশেষ, 'ভস্ম-অপমান-শয্যা' ছাড়া,	— গ	
উজ্জীবিত হও রুঢ় অসঙ্কোচে রৌদ্রের প্রহারে।	— ক	
শহরে, বন্দরে, গঞ্জে, গ্রামাঞ্চলে, খেতে ও খামারে	— ক	
জাগে প্রাণ, ধীপে ধীপে মুঠিবদ্ধ আহ্বান পাঠায়;	— ঘ	
অগণ্য মানবশিশু সেই ক্ষিপ্ত অনিবার্য ডাক	— উ	
দুর্জয় আশ্বাসে শোনে, দৃঢ় পায়ে হাঁটে। তারপরে	— ক	
ভারতে, সিংহলে, ব্রহ্মে, ইন্দোচীনে, ইন্দোনেশিয়ায়	— ঘ	
বীতনির্ভর জনশ্রোতে বিদ্যুৎ-উল্লাসে নেয় ঝাঁক।	— উ	

—নীরেজনাথ চক্রবর্তী, 'এসিয়া'।

(১১) শক্তি চট্টোপাধ্যায় : কবির 'চতুর্দশপদী কবিতাবলী' কাব্যে সন্নিবিষ্ট আছে বেশ কয়েকটি সনেট। নানান পরীক্ষানিরীক্ষা করেছেন তিনি তাঁর রচনার—মিলের ও অন্ত্যাহুপ্রাসের ক্ষেত্রে। শেক্সপীরিয়ান অল্পপ্রাস রীতিতে রচিত তাঁর একটি সনেট। (৮ + ১০ = ১৮ মাত্রা)

কখনো জাগিনি আগে / ভোরবেলা ঘাসের মতন	— ক
শিশিরে, চপেটাঘাতে, কিংবা ঝাউবন চূর্ণ করা	— খ
হাওয়ার জাগিনি আগে ভোরবেলা, কখনো এমন	— ক
জাগিনি, আমার চিস্তা চিরকাল ছিল জয় করা	— খ
বিকাল বেলায়। আমি মাঝরাতে ঘুরেছি বাগানে।	— গ
একি স্বাভাবিকভাবে আজ তুমি আগালে আমার	— ঘ
জয় কি এমনই ভালো? সন্ধ্যা হতে দেয় না সেখানে	— গ
অহংকার আলো করে রেখে দেয় মলিন জামায়।	— ঘ
কখনো জাগিনি আগে ভোরবেলা, না জাগিলে আর	— উ
কেমনে পেতাম ঘাসে শিশিরের নৈঃশব্দে করুণা	— চ

অবিরাম বৃক্কে হেঁটে পায় হওয়া—জীবনে পাহাড় — ৬

বাঘেরও অসাধ্য, আমি বাঘ হতে বড় জন্তু কি না ! — ৮

একি ষাভাবিকভাবে আজ তুমি আগালে আমার — ৯

একি এ একাকী জন্ম ভোরবেলা উজ্জল জামায় । — ৯

—শক্তি চট্টোপাধ্যায়, ‘চতুর্দশদলী কবিতাবলী’ ৩১নং কবিতা।

অক্ষরবৃত্ত ছন্দের আলোচনা শেষ। এবার মাত্রাবৃত্ত।

মাত্রাবৃত্ত ছন্দ : এই ছন্দে চরণের পর্বগুলিতে প্রতিটি ধ্বনিই প্রাধান্য পায়। অক্ষরধ্বনির স্পষ্ট উচ্চারণ দ্বারা মাত্রার পরিমাণ ঠিক করা হয় বলে একে মাত্রাবৃত্ত ছন্দ বলা হয় (ধ্বনির প্রাধান্য থাকায় ধ্বনিপ্রধান ছন্দ বলেও একে অভিহিত করা হয়। কেউ কেউ দুর্বল উচ্চারণ-ভঙ্গির ছন্দ, অসমমাত্রার ছন্দ বা মধ্যায়ের ছন্দরূপেও একে অভিহিত করেন)। এর রীতি—(১) পর্ব স্বরাস্ত ও হলন্ত কিম্বা কেবল অক্ষর দ্বারা গঠিত হয়। (২) একই শব্দের অন্তর্ভুক্ত যুক্ত ব্যঞ্জননের পূর্ববর্তী স্বর, হলন্ত-অক্ষরের স্বর, অনুস্বার বিসর্গের পূর্ববর্তী হলন্ত অক্ষরের স্বর, ঐ, ও যৌগিক স্বরদ্বয়—সকল ক্ষেত্রেই দীর্ঘ বা দ্বিমাত্রিক ধরা হয়। অত্র সকল স্বরই দ্বন্দ্ব কিম্বা এক মাত্রিক হয়। (৩) পর্বগুলি ৪, ৫, ৬, ৭ বা ৮ মাত্রায় হয়। (৪) ছন্দের লয় মধ্য। সাধারণত সমস্ত বাংলা গান এই ছন্দে রচিত হয় বলে একে পদছন্দও বলা হয়ে থাকে।

পর্বাদ নির্দেশ করতে হলে মাত্রাবৃত্তের পাঁচ ও সাত মাত্রার (বিষম মাত্রার) পর্বকে ৩+২ ও ৩+৪ পর্বাদে বিভক্ত করা হয়। কখনো বা ২+৩ ও ৪+৩ পর্বাদ বিভাগও ঘটে। উদাহরণ দেওয়া যাক—

পাঁচ মাত্রার :

১ ২ ১ ১ | ১ ২ ১ ১ | ১ ১ ১ ২ | ১ ১
জগৎ জুড়ে | উদাস স্বরে | আনন্দ গান | বাজে।

১ ২ ১ ১ | ১ ২ ১ ১ | ১ ১ ১ ১ ১ | ১ ১
সে গান কবে | গভীর রবে | বাজিবে হিয়া | মাঝে

সাত মাত্রার :

৩ ২ ২ | ৩ ২ ২ |
এতই আছে বাকি | জমেছে এত ফাকি |

৩ ২+২ | ৩ ২+২ |
কত যে বিফলতা | কত যে ঢাকাঢাকি— |

৩ ২ ২ | ৩ ২ ২ |
আমার ভাল তাই | চাহিতে যবে যাই

২+১ ২ ২ ২
ভয় যে আসে মনো মাঝে।

এই ছন্দে ষোড়শ শতাব্দীর সন্তোষসারস্বতী রচনা করেন। এর দ্বারা গীতি-কবিতা রচনা এবং অন্তর্ভুক্ত ভাবের ছন্দ অঙ্কুরণে সুবিধা হয়। সন্তোষসারস্বতী দত্ত মাজারুস্ত ছন্দের ভিত্তিতে আপনাকে ‘তান্কা’ এবং মালয়ের ‘পাঙ্কম’ ছন্দের অঙ্কুরণ করে বাংলা রচনা করেন—

তান্কা— অক্ষর দেশে
হাসি এসেছিল ভুলে;
সে হাসিও শেষে
মরণে পড়িল ঢুলে,

অক্ষর-সায়র কুলে।

‘তান্কা’সংগত, অক্ষর-সায়র।

পাঙ্কম—(ডিক্টর হুগোর একটি কবিতা অবলম্বনে রচিত) :

প্রজাপতিগুলি খেলিয়া ফিরিছে পাখার ভরে,
শৈল-মেখলা সিন্ধুর কুলে গেল গো তারা!
পঙ্কর তলে মন কীদে মোর কাহার তরে,
জন্ম অবধি সারাটা জীবন এমনি ধারা!

—সন্তোষসারস্বতী, ‘অতুলন’।

(চার্লস বোদলেয়ার-এর একটি কবিতা অবলম্বনে রচিত) :

বসন্তে বসন্তে ধূপাধার সম ফুলগুলি ফেলে শ্বাস,
শিহরি গুমরি বাজিলে বেহালা যেন সে ব্যথিত মন
শাস্ত্র ফেনিল মুছা-শিখিল নৃত্য-আবর্তন!
সুন্দর-স্নান, দেবী সুমহান সীমাহীন নীলাকাশ।

—সন্তোষসারস্বতী, ‘সন্ধ্যার সুর’।

বহু ভাবাবিদ কবি সন্তোষসারস্বতীর এ জাতীয় অনেক অনুবাদ আছে, বাহুল্যবোধে উদাহরণ প্রদান পরিহার করা হলো। বাংলা সাহিত্যের আদি ও মধ্য যুগে মাজারুস্ত ষোড়শ শতাব্দীর অঙ্কুর এবং কখনো কখনো দীর্ঘ স্বরাস্ত অঙ্কুর দ্বৈমাত্রিকরূপে গণ্য করা হতো। চর্চাপদ ও বৈষ্ণবপদাবলী সাহিত্যে এর অঙ্কুর উদাহরণ পাওয়া যায়।

মাজারুস্ত ছন্দের বিস্তৃত আলোচনায় অগ্রসর হবার পূর্বে তৎসংগত একটি বিষয় উল্লেখযোগ্য বলে মনে করি। ছান্দসিক প্রবোধচক্র দেন মহাশয় যদিও তাঁর ছন্দ বিষয়ে সারস্বত সাধনার প্রথম যুগে (১২২২-২৩) সংস্কৃত ও প্রাকৃত ছন্দশাস্ত্রের অঙ্কুরণে মাজারুস্ত নামটি গ্রহণ করেছিলেন কিন্তু পরবর্তীকালে তিনি এই ছন্দ প্রকরণের নাম ‘কলারুস্ত’ রাখার স্বপক্ষে যুক্তি প্রদর্শন করে গেছেন। তাঁর বক্তব্য—
“বাংলায় এক রীতির ছন্দে ধনিপরিমিত হয় কলাসংখ্যাহুসারে, আর এক রীতির হয় দলসংখ্যাহুসারে। অর্থাৎ এক রীতিতে ছন্দের মাত্রা কলা, আর-এক রীতিতে

দল। বাংলার দু'রকম মাত্রা থাকতেই কলা ও মাত্রা শব্দকে অভিপ্ৰাণক বলে স্বীকার করা যায় না। তাই, বাংলা কলামাত্রক ছন্দকে মাত্রাবৃত্ত বলা যায় না, বলা উচিত কলাবৃত্ত।" অবশ্য নামকরণ ব্যাপারে দ্বিজেন্দ্রনাথ, রবীন্দ্রনাথ ও অল্প অনেকের নানা বিষয়ে ভিন্নতর বক্তব্য আছে। বাহুল্যবোধে সেগুলির উল্লেখ পরিহার করছি।

মাত্রাবৃত্ত ছন্দের কবিতা আবৃত্তির ব্যাপারে ড. গৌরীশঙ্কর ভট্টাচার্যের বক্তব্য সমর্থনযোগ্য বলে মনে করি। "স্থিতি অপেক্ষা গতির দিকে এর লক্ষ্য অধিক হওয়ায় মধ্যলয়ের এই ছন্দের কবিতায় আবৃত্তিতে সুরেলাভঙ্গি প্রয়োগ করা উচিত নয়। আবৃত্তিতে কবিতার ভাব ও শব্দের ধ্বনি-মাধুর্যের প্রতি যেমন লক্ষ্য রাখতে হবে, তেমনি ছন্দোবৈশিষ্ট্যকেও অবহেলা করলে চলবে না। মাত্রাবৃত্ত সুরপ্রধানরীতির ছন্দ নয়। এটা ধ্বনিপ্রধানছন্দ। শব্দের ধ্বনি-সংগীত ফুটিয়ে তোলার দিকে আবৃত্তির সময় লক্ষ্য রাখতে হবে। তাছাড়া ভাব অস্থায়ী কণ্ঠভঙ্গি (Modulation) প্রয়োগ করতে গিয়ে যে সামান্য সুর আসবে তাকে অবহেলা করা যাবে না। সুরেলা-ভঙ্গি আর এ সামান্য সুরে অনেক পার্থক্য।" ড. ভট্টাচার্য আরো বলছেন—“মাত্রাবৃত্তে যুক্তধ্বনিবিশিষ্ট করে উচ্চারণ করতে হয়, এর মাত্রা প্রকরণের জ্ঞান। তার ফলে শব্দের উচ্চারণরীতিতে কিছু—কিঞ্চিং সুর এসে যায়। কাজেই এর সঙ্গে গীতিধর্মের সামান্য স্পর্শ আছে। এসবের জ্ঞান মাত্রাবৃত্তের কবিতা আবৃত্তিতে সুরের আভাস থাকবে। কিন্তু তাই বলে সুর টেনে টেনে এই ছন্দের কবিতা আবৃত্তির কথা একেবারেই অচিন্ত্যনীয়। তা করলে কবিতা ছন্দোভ্রষ্ট হবে, কবির প্রকাশভঙ্গিকেও অবমাননা করা হবে। যাদের ছন্দোবোধ নেই, অশিক্ষিত পটুত্ব নিয়ে তাঁরা এই কাজই করে থাকেন।”

এবার মাত্রাবৃত্ত ছন্দের বিভিন্ন রূপকল্পের পরিচয় :

চতুর্মাত্রিক পর্ব :

মধুকর | বন্দিত | নন্দিত | সহকার

মাত্রা ৪ + ৪ + ৪ + ৪ = ১৬

মুকুলিত | নত শাখে | মুখ চাহে | কহ কার।

—রবীন্দ্রনাথ, ‘কবি’।

পঞ্চমাত্রিক :

(১) রূপসী বলে | যায় না তারে/ডাকা মাত্রা ৫ + ৫ + ২ (অপূর্ণ ৩ মাত্রা)

কুরূপা তবু | নয় সে তাও | জানি ;

কী মধু বেন | আছে সে মুখে | মাধা ;

কী বরাভয়ে | উদ্ধত সে— | পাণি ॥

—হরীন্দ্রনাথ দত্ত, ‘সংশয়’।

- (২) আমরা দেব । বোবাকে ধনি, মাত্রা ৫+৫
খোড়াকে ক্ষত । ছন্দ ৫+৩ (অপূর্ণ ২ মাত্রা)
লক্ষ বৃকে রয়েছে খনি,
আমরা নই প্রলয় ঝড়ে অন্ধ । —হুভাষ মুখোপাধ্যায়, ‘কাব্যজিজ্ঞাসা’ ।

বাগ্মাত্মিক :

- (১) প্রথম পেয়ালা । কষ্ট ভেজায়, মাত্রা ৬+৬
দ্বিতীয় আমার । জড়তা নাশে ; ৬+৫ (অপূর্ণ ১ মাত্রা)
তৃতীয় পেয়ালা । মশগুল করে
মজলিশ ক্রমে । জমিয়া আসে ; —সত্যেন্দ্রনাথ দত্ত, ‘চায়ের পেয়ালা’ ।
(২) ফাঁসির মধ্যে গেয়ে গেল বারা । জীবনের জয়- গান ৬+৬+৬+২
আসি অলক্ষ্যে দাঁড়িয়েছে তারা, দিবে কোন্ বলিদান ? অপূর্ণ ৪ মাত্রা
আজি পরীক্ষা, জাতির অথবা জাতের করিবে জ্ঞাণ ?
হুলিতেছে তরী, ফুলিতেছে জল, কাণ্ডারী হ’শিয়ার !
—নজরুল, ‘কাণ্ডারী হ’শিয়ার’ ।

সপ্তমাত্মিক

- (১) নন্দ নন্দন ! চন্দ চন্দন । গন্ধ নিমিত্ত অন্ধ মাত্রা ৭+৭+৭+৩
জলদ স্নন্দন । কষু কন্দর । নিম্নি সিন্দুর । ভঙ্গ । (অপূর্ণ মাত্রা ৪)
—গোবিন্দ দাস, ‘গৌরলীলা’ ।

মাত্রাবৃত্ত ও অতিপর্ব :

পর্বে গতিবেগ সঞ্চার করতে পর্বের আগে যে অতিরিক্ত ধনিগুচ্ছের ব্যবহার হয় তাকে অতিপর্ব বা অতিমাত্রিক পর্ব বলে । এই অতিপর্ব স্বগতোক্তির মতো ব্যবহৃত হয়ে ক্ষত উচ্চারিত হয় । হ্রস্বপর্বের গতি বেশি, তাই সাধারণত হ্রস্বপর্বের কবিতাতে অতিপর্বের ব্যবহার দেখা যায় ।

মাত্রা ৬+৬+৬+২ প্রথমে তিন মাত্রায় অতিপর্ব :

- (১) ও গো মা, রাজার দুলাল / বাবে আজি মোর / ঘরের সমুখ / পথে,
আজি এ প্রভাতে গৃহকাজ লয়ে রহিব বলো কী মতে
বলে দে আমায় কী করিব সাজ,
কী ছাঁদে কবরী বেঁধে লব আজ,
পরিব সঙ্গে কেমন ভঙ্গে কোন্ বরণের বাস

মাগো, কী হ’ল তোমার, / অবাচ্ নয়নে / মুখপানে কেন / চাসু ?

—রবীন্দ্রনাথ, ‘ভক্তকণ’ ।

স্বরবৃত্তচন্দ্র : (শ্বাসাঘাত-প্রধান চন্দ্র, বলবৃত্ত চন্দ্র, প্রাকৃত চন্দ্র, ছড়ার চন্দ্র, প্রবল উচ্চারণভঙ্গির চন্দ্র, দ্রুতগতির চন্দ্র) ।

চরণের প্রত্যেক পর্বের গোড়ায় শ্বাসাঘাত, স্বরাঘাত বা প্রস্বর পড়ে বলেই এই নাম । একে বলবৃত্ত বা ছড়ার চন্দ্রও বলা হয় । এই চন্দ্রের বৈশিষ্ট্যগুলি হল—(১) চন্দ্রের পর্ব স্বরাস্ত ও হলন্ত উভয়বিধ অক্ষরের মিশ্রণে গঠিত হয় । (২) প্রতি পর্বের প্রথম শব্দের প্রথম অক্ষরে শ্বাসাঘাত পড়ে প্রবলভাবে । (৩) পর্বের অক্ষরের কোনো স্বরই দীর্ঘ নয়, সব হ্রস্ব, যৌগিক স্বরাস্ত অক্ষরও হ্রস্ব । (৪) প্রতি পর্বে চারটি করে অক্ষর থাকে, বেশী অক্ষর থাকলেও দ্রুত উচ্চারণের দ্বারা চার অক্ষরে পরিণতি লাভ করে । (৫) চরণগুলি সাধারণত চার পর্বের বেশী হয় না, শেষের পর্বটি অপূর্ণ-পদী । অবশ্য রবীন্দ্রনাথ তাঁর ‘পলাতক’ কাব্যগ্রন্থের কয়েকটি কবিতায় ৫।৬টি পর্বও ব্যবহার করেছেন । (৬) এই চন্দ্রের লয় দ্রুত । উদাহরণ দেওয়া যাক—

- ১। কে মেরেছে / কে ধরেছে / কে দিয়েছে / গাল
তাই তো খুঁ / ঝাংগ করেছে / ভাত খায়নি । কাল ।
- ২। আজি ডাঙা / কাজি ডাঙা / মধ্যে ধনে- / খালি
সেখান থেকে / এলো ব্যাঙ / চৌদ্দ হাজার / ঢালি ।
- ৩। আমি যদি / জয় নিতেম / কালি দাসের / কালে ।
দৈবে হতাম / দশম রত্ন / নব রত্নের / ভালে ॥

[উচ্চারণের সময় বড় অক্ষরগুলির উপর জোর দিতে হবে]

মাত্রাবৃত্তের চণ্ডে পড়লে পর্বগুলি কোনোটি চার কোনোটি পাঁচ হয়ে যাবে । শ্বাসাঘাত দিলে পর্বসম্মিতি ঠিক থাকবে । এগুলি যে স্বরাঘাত বা শ্বাসাঘাত চন্দ্রের অন্তর্ভুক্ত হবে তা বিশেষ পর্বগুলি (কালে, ভালে ইত্যাদি) দেখলেই বোঝা যায় । কারণ এরা স্বরাস্ত অক্ষর দ্বারা গঠিত । সর্বোপরি, পর্বের গোড়ায় প্রবল শ্বাসাঘাত তো আছেই । অবশ্য কখনো কখনো ব্যতিক্রম ঘটে ।

স্বরবৃত্তের প্রতি পর্বে প্রবল শ্বাসাঘাত পড়ে । তাই এই চন্দ্রলক্ষণের জন্য একে প্রস্বরপ্রধান, শ্বাসাঘাতপ্রধান অথবা বলবৃত্ত চন্দ্র বলা হয়ে থাকে । একে স্বরবৃত্ত বলা হয় কারণ মাত্রার হিসাব নির্ণীত হয় পর্বের স্বরসংখ্যা গণনা করে । ব্রতকথা, বাউল, ভাটিয়ালি গান, পল্লীগাথা, ঝাড়ফুঁক-মন্ত্র ইত্যাদি সমস্ত লোকসাহিত্যের প্রধান বাহনরূপে এই চন্দ্রের নাম লৌকিক চন্দ্র । তাছাড়া গ্রাম্য ছড়াগুলিও মোটামুটিভাবে এই চন্দ্রে রচিত হয়, তাই একে বলা হয় ছড়ার চন্দ্র । এ সম্পর্কে আচার্য প্রবোধচন্দ্র সেনের বক্তব্য—“ছড়ার চন্দ্রটি যেমন ঘেঁষাঘেঁষি শব্দের জায়গা, তেমনি সেই সব ভাবের উপযুক্ত—দ্বারা অসতর্ক চালে ঘেঁষাঘেঁষি করে রাস্তার চলে, দ্বারা পদাতিক, দ্বারা

রথচক্রের মোটা চিহ্ন রেখে যায় না পথে পথে, বাদ্যের হাটে মাঠে বাবার পায়ে-চলার চিহ্ন ধুলোর ওপর পড়ে আর লোপ পেয়ে যায়।”

বেছেতু এই ছন্দ লোকসাহিত্যের বাহন, তাই একে প্রাকৃত ছন্দও বলা হয়। প্রবোধচক্রের ভাষায়—“এই প্রাকৃত ছন্দটি বাংলার একান্ত ঘরোয়া ছন্দ বা আউলের মুখে, বাড়লের মুখে, ভক্ত কবিদের গানে, মেয়েদের ছড়ায় বাংলাদেশের চিত্রটাকে একেবারে জামল করিয়া ছাইয়া রাখিয়াছে।” স্বরবৃত্ত বাংলার লোক সাহিত্যে স্বমহিমায় স্বাভাবিক প্রতিষ্ঠান লাভ করেছে। তাই, ‘বাংলার প্রাণপাখি’ এই ছন্দ সম্পর্কে ছন্দের বাজুর কবি সত্যেন্দ্রনাথ দত্তের বক্তব্য—“এ নিরঙ্করের ছন্দ। সংস্কৃতের উক্তিভেদে এর চেহারা বদলে যায় নি; সেইজন্তে ভাষার নিজস্ব রূপটি এতে বজায় আছে। তাই বাইরে থেকে বোঝা যায় এর বৃকের ভিতর—

কত ঢেউয়ের টলমলানি কত স্রোতের টান !
পূর্ণিমাতে সাগর হতে কত পাগল বান।”

আবৃত্তিকারদের আর একটি বিষয় স্মরণ রাখতে হবে যে—এই ছন্দ পয়ার ঘেঁষা। মাঝে মাঝে ফাঁক আছে। পাঠ বা আবৃত্তির সময় উচ্চারণের কৌশলে সেই ফাঁক পূরণ করতে হয়। কিছু উদাহরণ দেওয়া যাক—

(১) শোন শোন গল্প শোন, ‘এক যে ছিল গুরু’,

এই আমার গল্প হল গুরু।

যদু আর বংশীধর সমজ ভাই তারা,

এই আমার গল্প হল সারা।।

—সুকুমার রায়।

(২) তেলের শিশি ভাঙলো বলে’ থুঁকুর ’পরে রাগ করে

তোমরা যে সব বুড়ো খোঁকা ভারত ভেঙে ভাগ করে

তার বেলা ?

ভাঙ্ছে প্রদেশ ভাঙ্ছে জেলা জমিজমা ঘরবাড়ী

পাটের আড়ং ধানের গোলা কারখানা আর রেলগাড়ী

তার বেলা ?

যুদ্ধ জাহাজ জঙ্গী মোটর কামান বিমান অস্ত্র টুট

ভাগাভাগির ভাঙাভাঙির চলছে যেন হরির লুট

তার বেলা ?

চায়ের বাগান কয়লাখনি কলেজ খানা আপিসঘর

চোরারটেবিল দেয়ালঘড়ি পিওন পুলিশ প্রোফেসর

তার বেলা ?

তেলের শিশি ভাঙলো বলে' খুকুর 'পরে রাগ করে।
তোমরা যে সব খেড়ে খোকা বাংলা ভেঙে ভাগ করে।

তার বেলা ?

—অন্নদাশংকর রায় ।

- (৩) এই আমাদের শাপলা শালুক কদমকেরার দেশে
হিজল পিয়াল তাল তমালের ছায়ায় ঢাকা গ্রাম,
মন জুড়ানো মাটির স্বাস হাওয়ায় বেড়ায় ভেসে
ধানের দেশ আর গানের দেশ, এই দেশেরই নাম ।

দোয়েল ঘুঘু পিক পাঁপিরার কুজন কলতান
সকাল-দুপুর-সন্ধ্যাবেলা মুখর করে রাখে,
মন কেড়ে নেয় মেঠো সুরে রাখাল ছেলের গান
রূপালী-চাঁদ-জোছনা ছড়ায় খেজুর বনের ফাঁকে ।

বারো মাসে ষড় ঋতুর পরে নানান বেশ
এই আমাদের বউটুবানী, পান-সুপারীর দেশ ॥

—ইবনে সিরাজ, 'সোনার কাঠি রূপোর কাঠি' ।

এই যে উদাহরণগুলি দেওয়া হলো তার বিস্তৃত ব্যাখ্যান বাহুল্যবোধে পরিহার
করাই যুক্তিযুক্ত বলে মনে করি ।

দেখা যাচ্ছে স্বরবৃত্ত ছন্দ একটু শিথিল হলেই পয়ারের অবয়বে প্রকাশমান হয় ।
তাই, পয়ারের প্রতি যেমন তার টান তেমনি টান আছে মাজাবৃত্তের প্রতিও ।
সেই জন্য এই ছন্দকে পণ্ডিতজন দ্বিধর্মী বলেছেন । ফাঁক থাকলে পয়ার আর কিছুটা
বে-ফাঁকভাবে রচিত হলে মাজাবৃত্ত । উদাহরণ দেওয়া যাক—

(ক) স্বরবৃত্ত—

বুটি পড়ে / টাপুর টুপুর / নদে এল / বান ।

শিবঠাকুরের / বিয়ে হবে / তিন কত্তে / দান ॥

—প্রাচীন ছড়া ।

এই প্রাচীন ছড়াকে রবীন্দ্রনাথ পয়ার এবং মাজাবৃত্ত দুই ধরনেই রচনা করে
দেখিয়েছেন । পয়ারের ধরনে—

জল পড়ে / টিপি টিপি / নদী এল / বান

শিব ঠাকুর- / রের বিয়ে / তিন মেয়ে / দান ।

মাত্রাবৃত্তের ধরনে—

বুটি পড়ছে / টাপুর টুপুর / নদের আসছে / বজ্রা

শিব ঠাকুরের / বিয়ের বাসরে / দান হবে তিন / কস্তা।

প্রাচীন বাংলা কাব্য-সাহিত্যে দ্রুতগতির সম্পন্ন এক প্রকারের ছন্দের চল ছিল, তাকে বলা হোত ধামালি ছন্দ। অবশ্য এর ‘দীর্ঘমূলপর্ব’ চার অক্ষরে সীমাবদ্ধ থাকতো না এবং পর্বের মাত্রা সমষ্টিও চার বা চারের কম বেশী হোত। পাঠ অথবা আবৃত্তির সময় ধনি-সংকোচন কিংবা ধনি সম্প্রসারণের মধ্য দিয়ে প্রতি পর্বের ধনি-সংগতি রক্ষিত হোত।

উদাহরণ: (১) ধনি-সংকোচন (নিম্নরেখাঙ্কিত অংশে)

যমুনাবতী / সরস্বতী / কাল যমুনার / বিয়ে—

যমুনা যাবেন / খণ্ডর বাড়ী / কাকিতলা / দিয়ে।

—প্রাচীন ছড়া।

(২) ধনি সম্প্রসারণ (নিম্নরেখাঙ্কিত অংশে)

কুঠেল সব— / শাহেবজাদা, / ধপধপে / বাইরে সাদা,

ভিতরে— / পচাকাদার / ভড়ভড়ানি,

পেঁকো গন্ধ / তায়।

—ঈশ্বর গুপ্ত, ‘নীলকর’।

[উচ্চারণের সময় বড় অক্ষরগুলির উপর জোর দিতে হবে]

ড. গৌরীশঙ্কর ভট্টাচার্য তাঁর গ্রন্থে স্বরবৃত্ত ছন্দের আবৃত্তি প্রসঙ্গে কিছু প্রয়োজনীয় কথা বলেছেন যা উদ্ধৃত করা হলো—“স্বরবৃত্তের প্রত্যেক পর্বের প্রথম অক্ষরে প্রবল স্বাসাঘাত পড়ে। এতে যুগ্মধনি কখনো বিস্মৃষ্ট হয়ে উচ্চারিত হয় না। এর সকল অক্ষর একমাত্রা মানের! এই ছন্দের লয়ও দ্রুত। স্বরবৃত্তের এক একটি পর্বে চার মাত্রার শব্দের মধ্যে পাঁচ বা ছয় মাত্রার সমাবেশ করার প্রচেষ্টা থাকে। অর্থাৎ পর্বে যুগ্মধনির সমাবেশ করার চেষ্টা করা হয়। ওসব যুগ্মধনিও একমাত্রা মাপের। স্বরবৃত্তে অযুগ্মঅক্ষর যেমন দ্রুত উচ্চারিত হয়, যুগ্মঅক্ষরও তেমনি দৃঢ়সংলগ্ন অবস্থায় দ্রুত উচ্চারিত হয়। এসবের ফলে স্বরবৃত্তে এক প্রকার নতুন ধনিভরদ উদ্ভূত হয়। অক্ষরবৃত্ত বা মাত্রাবৃত্তে এ জাতীয় ধনিভরদের পরিচয় পাওয়া যায় না। তাছাড়া স্বরবৃত্ত ছন্দ গাভীর্ষপূর্ণ ভাব অপেক্ষা চঞ্চল ভাব প্রকাশের পক্ষে অধিকতর উপযোগী। সমস্ত মিলিয়ে আবৃত্তির সময় স্বরবৃত্তের ধনি-ভরদ-সঙ্গীত অনেক সময় অতিরিক্ত স্পষ্ট হয়ে উঠতে চায়, কবিতার ভাবকে ছাপিয়ে ছন্দের প্রাবল্য আত্মপ্রকাশ করার সম্ভাবনা দেখা দেয়। ভাব ও রস কবিতার মূখ্য বস্তু; ছন্দ ও ধনি আনুশঙ্গিক ও সহায়ক মাত্র।

কণ্ঠস্বরভঙ্গি, উচ্চারণ-রীতি, শাসাঘাত ও নতুন ধ্বনিতরঙ্গ-বৈশিষ্ট্য সব মিলিয়েও যেন আবৃত্তিতে কাব্য-ভাব ঢাকা না পড়ে এবং ছন্দোব্রীতিই যেন প্রাধান্য না পায়। উল্লিখিত বিষয়গুলিরও মধ্যদা দিতে হবে এবং কাব্য-ভাবও কণ্ঠে ফোটাতে হবে। এ দুয়ের মধ্যে সামঞ্জস্যবিধান করতে না পারলে আবৃত্তিতে রসহানি হবে। স্বরবৃত্ত ছন্দে রচিত কবিতা আবৃত্তির সময় এ বিষয়ে যথেষ্ট খেয়াল রাখা দরকার।”

স্বরবৃত্তের রূপকল্প : শাসাঘাত-প্রধান ছন্দে পর্ব চার অঙ্কে ছয় মাত্রার সমাবেশ না করা গেলে সঠিক রূপ প্রকাশ করা যায় না—এ সত্য রবীন্দ্রনাথই প্রথম উপলব্ধি করেন। প্রাচীনকাল থেকে এর চল থাকলেও সাধুসাহিত্যের আসরে স্থানলাভের কৌলিন্য রবীন্দ্রনাথের হাতেই সম্ভবপর হয় সর্বপ্রথম। উদাহরণ—

আমি যদি । জন্ম নিতেম

কালিদাসের । কালে

বন্দী হতেম । না জানি কোন্।

মালবিকার । জালে।

—রবীন্দ্রনাথ, ‘সেকাল’।

বৃদ্ধঅঙ্করহীন চার মাত্রার পর্ব—

(১) বাইরে ছিল । সাধুর আকার,

মনটা কিন্তু । ধর্ম-ধোয়া ।

পুণ্য-খাতায় । জমা শুল,

ভগ্নামীতে । চারটি পোয়া ॥

—মধুসূদন, ‘বুড়োশালিকের ঘাড়ে রে’।, ২য় অঙ্ক, ২য় পর্বাক্ষর।

(২) আমাদের এই । গ্রামের নামটি । অজনা,

আমাদের এই । নদীর নামটি । খজনা,

আমার নামতো । জানে গাঁয়ের । পঁচজন,

আমাদের সেই । তাঁহার নামটি । রজন। —রবীন্দ্রনাথ, ‘স্বসমর’।

| | | |

(৩) সিদ্ধ-সাগর, । বিন্দু সাগর, । লক্ষ পতি । ত্রিমন্ত

বলে আকো । জাগিয়ে রাখে । লক্ষী প্রদীপ । নিরন্ত ।

কামরূপা তুই । কামাখ্যা তুই, । দ্বাক্ষয়ণী । দ্বক্শিণা,

বিশরূপা । শক্তিরূপা । নও তুমি নও । দ্বীন-হীনা ।

—সত্যেন্দ্রনাথ বসু, ‘গঙ্গাহ্রদি-বন্দকুহি’।

[উচ্চারণের সময় বড় অঙ্কগুলির উপর জোর দিতে হবে]

- (৪) যেতে যেতে ৪ মাত্রা।
 ঘরের দেয়াল | রাঙা আলোয় | জড়িরে ধরে ; ৪ + ৪ + ৪ মাত্রা।
 জানলা ধারে | রশ্মিমালা ৪ + ৪ মাত্রা।
 চেনা গাছে ৪ মাত্রা।
 সব দেওয়া তার | চাওয়ায় ভরে, ৪ + ৪ মাত্রা।
 যতই মেঘের | দূরে দাঁড়ায় ৪ + ৪ মাত্রা।
 হাসে চির- | দিনের হাসি ॥ ৪ + ৪ মাত্রা।
 —অমিয় চক্রবর্তী, ‘দিনান্ত’।

- (৫) নীল কমলের | আগে দেখি | লাল কমল যে | জাগে,
 তৈরি হাতে | নিদ্রাহারা | একক তরো- | স্নান, |
 লাল তিলকে | ললাট রাঙা, | উবার রক্ত | রাগে
 কার এসেছে | কাল ? —বিষ্ণু দে, ‘মৌভোগ’।

- (৬) আলতা হুড়ি | গাছের গুঁড়ি | জোড় পুতুলের | বিয়ে।
 এত টাকা | নিলে বাবা | দূরে দিলে | বিয়ে ॥ —প্রাচীন ছড়া।

স্বরবৃত্ত ছন্দ ও অতিপর্ব :

- (১) হের ফুলবনে / নাচে ময়ূর / কলাপখানি / তুলে
 ওরে শাউনমেঘের / ছায়া পড়ে / কালো তমাল / মূলে।
 —রবীন্দ্রনাথ, ‘জয়ান্তর’।
- (২) ওরে বনমাহুঘের / ছাড়ের পাশা / অন্ধ বনের / চিন।
 মাহুঘের তুই / ছাড়ের পাশা / হুঁস কি কোন / দিন ?
 কিংবা বুনোই / এমনিরে তুই / আড়ির মতই / আড় !
 ওরে বনমাহুঘের / ছাড় ! —সত্যেন্দ্রনাথ দত্ত, ‘বনমাহুঘের ছাড়’।

[উচ্চারণের সময় বড় অক্ষরগুলির উপর জোর দিতে হবে]

বাংলা কাব্য-ছন্দের তিনটি ভাগ-অক্ষরবৃত্ত, মাত্রাবৃত্ত ও স্বরবৃত্ত সম্পর্কে সারসংক্ষেপ স্বরূপ বলা যায় অক্ষরবৃত্তে অক্ষর, মাত্রাবৃত্তে মাত্রা এবং স্বরবৃত্তে স্বরই প্রাধান্য পায়। অবশ্য এই বৃত্তবিভাগ কিছুটা অবাস্তব এবং বিতর্কমূলক। অক্ষরবৃত্তের এমন অনেক চরণ উদ্ধৃত করা যায় যেখানে ১৪টি মাত্রা থাকলেও ১৪টি অক্ষর নেই যেমন—

পাখি সব করে রব রাতি পোহাইল

কাননে কুমকলি সকলি ফুটিল।

স্বরবৃত্তে স্বরই যে প্রধান তাও বলা যায় না। অবশ্য স্বরবৃত্তের ছন্দে প্রতিটি স্বরই

এক মাত্রার এবং প্রতিটি পর্বে ৪টি করে মাত্রা থাকে কিন্তু এমন অনেক উদাহরণ আছে যেখানে ৪টি স্বর নেই কিন্তু ৪টি মাত্রা ঠিক আছে :

বাপ বললে, | কাঁদা তোমার | রাশো

চরণটির প্রথম পর্বে স্বর আছে তিনটি কিন্তু চার মাত্রার পর্ব ধরতে হবে। অতএব স্বরবৃত্ত ছন্দেও স্বরই প্রধান নয়, মাত্রাই প্রধান। আর মাত্রাবৃত্তে যে মাত্রাপ্রাধান্য থাকবে তা নামকরণেই বোঝা যাচ্ছে। সুতরাং ছন্দকে তিন ভাগে ভাগ করার ক্ষেত্রে মাত্রাই প্রাধান্য পাচ্ছে, যদিও মাত্রা-গণনাপদ্ধতি সমান নয়, অক্ষরবৃত্তে দীর্ঘ অক্ষর শব্দের শেষে থাকলে দুই মাত্রার, আর সব স্থানে এক মাত্রার, মাত্রাবৃত্তে দীর্ঘ অক্ষর যেখানেই থাকুক দুই মাত্রার স্বরবৃত্তে সব অক্ষরই এক মাত্রার। কিন্তু এরও কোনো দ্বিধতা নেই, অনেক ব্যতিক্রম আছে। সুতরাং মাত্রা গণনার পদ্ধতির দিক থেকে বাংলা ছন্দের তিনটি বিভাজনও পরিপূর্ণরূপে যুক্তিযুক্ত নয়। এমনকি উচ্চারণরীতি ও পর্বের দৈর্ঘ্যের তারতম্য দিয়েও বাংলা ছন্দের বিভাজন প্রকৃতপক্ষে অস্ববিধাজনক। কারণ বাংলা উচ্চারণে শিথিলতা ও অঞ্চলগত বৈচিত্র্য।

সুতরাং যতদিন পর্যন্ত বাংলা শব্দের উচ্চারণের নির্দিষ্ট নিয়ম তৈরী না হবে ততদিন পরিপূর্ণ বৈজ্ঞানিকভাবে ছন্দবিধি গড়ে উঠতে পারবে না।

নিয়মসিদ্ধ সংস্কৃত ছন্দের রীতি অনুসরণে অতীতে ভারতচন্দ্র, বলদেব পালিত, সত্যেন দত্ত প্রমুখ কবিগণ কিছু কিছু পরীক্ষানিরীক্ষা করলেও সর্বজনীনভাবে তা সার্থক হয়নি বলাই যুক্তিযুক্ত। পাঠকদের কৌতূহল চরিতার্থতার জন্য সত্যেন্দ্রনাথ দত্তের এ জাতীয় প্রয়াসের দু'টি উদাহরণ উল্লেখ করছি :

(১) মালিনী ছন্দ :

উড়ে চলে গেছে বুলবুল শূন্যময় স্বর্ণপিঞ্জর

ফুরায়ে এসেছে ফাস্তন যৌবনের জঁর্ণ নির্ভর।

(২) মস্ত্রাক্রান্তা ছন্দ :

পিঙ্গল বিহ্বল ব্যথিত নভতল কই গো কই মেঘ উদয় হও।

সন্ধ্যার তন্দ্রার মুরতি ধরি আজ মস্ত্র মস্ত্র বচন কও ॥

আবৃত্তির প্রাসঙ্গিকতায় পঞ্চছন্দের বিধি ও রীতিনীতি সম্পর্কে কিছু আলোচনা করা গেল। এবার গণছন্দ সম্পর্কে কিছু বক্তব্য নিবেদন করা যাক।

গণছন্দ বা গণ কবিতার ছন্দ :

আমরা জানি যে কোন রচনায় বিশেষ করে কাব্যে রসই প্রাণবন্ত আর ছন্দ তার পরিচয়বাহী অঙ্গবঙ্গ। আর রসসাহিত্য হলো অন্তরের জিনিস। তাই শব্দার্থের অতিরিক্ত কিছু বস্তুর কাজ করে ছন্দ। কারণ ছন্দ শুধু কয়েকটি রূপকল্পের মধ্যে

সীমাবদ্ধ নয়, ভাষার সহায়তায় ভাবকে প্রাণসত্তার উদ্ভাসিত করে তোলা তার কাজ। কিন্তু গল্পছন্দের কাঠামোর বাধুনি সব সময়ে ভাবকে রসমণ্ডিত করতে সাহায্য করে না। সাধারণভাবে গল্পের আবেদন মস্তিষ্কে আর কবিতার আবেদন হৃদয়ে। কিন্তু আধুনিক কবিতা মনে করেন জীবনধর্মী কবিতা রচনায় গল্প-ছন্দ অনেক ক্ষেত্রেই কৃত্রিমতা দোষে দুষ্ট। এবং আধুনিক কবিদের এই মনে হওয়া থেকেই গল্পছন্দ বা গল্প কবিতার সৃষ্টি এবং বলাই বাহুল্য রবীন্দ্রনাথ এ ব্যাপারেও আমাদের পথিকৃৎ। গল্প কবিতার বাহুরূপ বাইই হোক না কেন অন্তররূপে ছন্দের গন্ধ ও স্পর্শ পাওয়া যায়। প্রসঙ্গত রবীন্দ্র-বক্তব্যই উদ্ধৃতিযোগ্য মনে করছি: “এমন মেয়ে দেখা যায় যার সহজ চলনের মধ্যেই বিনাছন্দের ছন্দ আছে। কবিতা সেই অনায়াসের চলন দেখেই নানা উপমা খুঁজে বেড়ায়। সে মেয়ের চলনটাই কাব্য, তাতে নাচের তাল নাইবা লাগল, তার সঙ্গে মৃদঙ্গের বোল দিতে গেলে বিপত্তি ঘটবে। তখন মৃদঙ্গকে দোষ দেব, না তার চলনকে? সে চলন নদীর ঘাট থেকে আরম্ভ করে রাস্তাঘর, বাসরঘর পর্যন্ত। তার জল মালমশলা বাছাই করে বিশেষ ঠাঁট বানাতে হয় না। গল্প কাব্যেরও এই দশ। সে নাচে না, সে চলে। সে সহজে চলে বলেই তার গতি সর্বত্র। সেই গতিভঙ্গি আরাধা। ভিড়ের ছোঁওয়া বাঁচিয়ে পোশাকি শাড়ীর প্রান্ত তুলে ধরা আধা ঘোমটা-টানা সাবধান চাল তার নয়।”

অতএব, মানুষের বাস্তব সামাজিক জীবনের খুঁটিনাটি বিষয়ভিত্তিক কবিতা রচনার গল্পরীতির ছন্দ বা গল্প-ছন্দ বিশেষ উপযোগী, কারণ গল্প কবিতার ছন্দ সংগীতধর্মী নয়। তাছাড়া ছন্দের স্বভাব যুক্ত হওয়ার ফলে গল্পের চেয়ে মনের ওপর এর প্রভাব অনেক বেশী। অবশ্য গল্পে ভাবকে ছন্দোবন্ধে বাঁধার জন্য সাধারণত গল্পে অপ্রচলিত কিছু নামধাতু (বিষ > বিষাইছে, লতা > লতাইবে, হাত > হাতাইল); পুছ (জিজ্ঞাসা করা), নেহারো, হের (দেখা); উর (অবতরণ কর) প্রভৃতি ধাতু; সমাপিকা (চলিতেছে > চলিছে, ছিলাম > ছিহু) এবং অসমাপিকা (মিলিয়া > মিলি, লাগিয়া > লাগি) ক্রিয়ার সংক্ষিপ্ত রূপ—নিষ্ঠর, তব, মম, সনে, দিষ্টি, পরাণ, সাধে, হেধা, নারে, যেমতি, তেমতি, পানে ইত্যাদি ছন্দোগতী কৃত্রিম শব্দের ব্যবহার, মাত্রাবিন্যাস ও অহুপ্রাস সৃষ্টির জন্য স্বাভাবিক বাক্য-রীতিতে কিছুটা কৃত্রিমতা আনা হয়।

আমরা জানি গল্পের অর্থবাহক শব্দগুলিকে ব্যাবহক করে সাজানো হয়, যার দ্বারা শব্দগুলির বলার শক্তি বাড়ে। পক্ষেও এই রীতি অহুত হয়। আর বেহেতু স্ফূর্তি গল্পে অনেক রসও বক্তব্যকে একই সঙ্গে প্রকাশ করা সম্ভব হয় না, সেহেতু গল্প কবিতার ছন্দকে ভাবের অহুবর্তী করে সাজাতে হয় যার দ্বারা গল্পের মধ্যেও গল্পের

রঙ ফুটে ওঠে। ছন্দিত গদের (Rhythmic Prose) এই বৈশিষ্ট্যের উদাহরণ রবীন্দ্র রচনা থেকেই দেওয়া যাক—

কিছু গোয়ালার | গলি
দোতলা | বাড়ির
লোহার গরাদে দেওয়া | একতলা ঘর
পথের | ধারেই ;

—এটি নিঃসন্দেহে গদ্য কিন্তু কবিতাও বটে। কারণ এর মধ্যে স্বাভাবিক ছন্দ লক্ষণীয়ভাবে উপস্থিত। এই গদ্য-ছন্দ “মুক্তকছন্দ”—এর মতোই কবিতাকে অনেক বন্ধন থেকে মুক্তি দেয়। রবীন্দ্রনাথের লিপিকা, পুনশ্চ, শ্রামলী প্রভৃতি গ্রন্থে এই গদ্য কবিতার নিদর্শন পাওয়া যাবে। আমাদের বক্তব্য বিশ্লেষণের সুবিধার্থে রবীন্দ্র রচনা থেকেই আর একটা উদাহরণ দেওয়া যাক :

আমি বললেম, ‘স্বরসিকে, খুশি হবে না,
এ গদ্য কাব্য।’
কপালের ভুরুধ্বনের ঢেউ খেলিয়ে
বললে, ‘আচ্ছা, তাই সই।’
সঙ্গে একটু স্ততিবাক্য দিলে মিলিয়ে ;
বললে ‘তোমার কণ্ঠস্বরে
গদ্যে রঙ ধরে গদের।’
বলে গলা ধরলে জড়িয়ে।

—রবীন্দ্রনাথ, ‘ময়ূরের দৃষ্টি’।

অনেকের জানা আছে ‘বৃত্তগন্ধি রচনা’ নামে সংস্কৃত-সাহিত্যে ছন্দোগুণযুক্ত গদ্য রচনার চল ছিল, যাতে গদ্যে কোনো কোনো সময়ে ছন্দের লক্ষণ পরিদৃশ্যমান হোত। কিন্তু গদ্য কবিতার সর্বত্র যে ছন্দের অস্পষ্ট স্বাক্ষর তোলার রীতি আছে তা বলা যায় সংস্কৃত সাহিত্যের অন্তিমারী নয়, বরং ইংরেজি সাহিত্যের অনুসরণকারী। ময়ূরের দৃষ্টি বা অলাভ রচনার মনে হয় রবীন্দ্রনাথ ইংরেজী কবিদেরই অনুসরণ করেছেন। ওয়ার্ল্ড হুইটম্যানের “লীভস্ অফ গ্রাস্” কবিতা গ্রন্থের অংশ বিশেষ উদাহরণ স্বরূপ উদ্ধৃত করা যেতে পারে—

I am the poet of the Body and I am the poet
of the Soul,

The pleasure of the heaven are with me and the pains
of hell are with me,

The first I graft and increase upon myself,
The latter I translate into a new tongue.

—Whitman, 'Song of my soul, Leaves of Grass.'

প্রসঙ্গত বলে রাখা প্রয়োজন যে গল্প কবিতার পথিকৃৎ-এর মর্যাদা রবীন্দ্রনাথের হলেও বাংলায় মির্জাকর ভেঙে বিদ্রোহী কবি মধুসূদনের অমির্জাকর ছন্দ রচনার মানসিকতায় কিন্তু গল্প কবিতা রচনার প্রবনতা ছিল। ছন্দোমুক্তির এই সাধনার পথে উল্লেখযোগ্য পথিকরূপে কালীপ্রসন্ন কাব্যবিশারদ, রাজকৃষ্ণ রায়, গিরিশচন্দ্র ঘোষের অবদানও অস্বীকার্য।

রবীন্দ্রনাথ থেকে শুরু করে সাম্প্রতিককালের সীমানা পর্যন্ত কবিদের ছন্দিত পদ্য ও গল্প কবিতার কিছু উদাহরণ উদ্ধৃত করছি—

- (১) সেই আকাশ-পৃথিবীর বিবাহমন্ত্র শুধু নিয়ে নববর্ষ নামুক
আমাদের বিচ্ছেদের পরে। প্রিয়ার মধ্যে যা অনির্বচনীয় তাই—
হঠাৎ-বেজে-ওঠা বীণার তারের মতো চকিত হয়ে উঠুক। সে আপন
সিঁথির 'পরে তুলে দিক দূর বনাস্তের রঙটির মতো তার নীলাঞ্চল।
তার কালো চোখের চাহনিতে মেঘমল্লারের সব মীড়গুলি
আঁত হয়ে উঠুক। সার্থক হোক বকুলমালা তার বেগীর বাকে বাকে
জড়িয়ে উঠে।

—রবীন্দ্রনাথ, 'মেঘদূত : লিপিকা'।

- (২) পরস্পরকে তারা শুধায়, কে আমাদের পথ দেখাবে।
পূর্বদেশের বৃদ্ধ বললে, 'আমরা যাকে মেরেছি সেই দেখাবে।'
সবাই নিরুত্তর ও নতশির।
বৃদ্ধ আবার বললে, 'সংশয়ে তাকে আমরা অস্বীকার করেছি,
ক্রোধে তাকে আমরা হনন করেছি;
প্রেমে এখন আমরা তাকে গ্রহণ করব—
কেমনা মৃত্যুর দ্বারা সে আমাদের সকলের জীবনের মধ্যে সঞ্জীবিত
সেই মহামৃত্যুঞ্জয়'—
সকলে দাঁড়িয়ে উঠল; কণ্ঠ মিলিয়ে গান করলে—
জয় মৃত্যুঞ্জয়ের জয়!
—রবীন্দ্রনাথ, 'শিশুতীর্থ'।

- (৩) ক্লাইভের আমলের পুরনো বাড়িটার হাড়-পাঁজরা খসিয়ে
আচমকা এল একটা দমকা হাওয়া।

এমন হাওয়া আর কখনো আসেনি।

ঝরে গেল বালির পলেশ্বরী, আলগা গুরকি,

ঘেসের গাঁথনির দেয়াল,

খচমচ করে উঠল জানলার ছিটকিনি খড়খড়ি কজাগুলো,

বাড়িটা যে-কোনো মুহূর্তে পড়ে যাবে...।

—বিমলচন্দ্র ঘোষ, ‘দম্কা হাওয়া’।

(৪) আমি ইতিহাস, আমার কথাটা একবার ভেবে দেখো,

মনে রেখো, দেরি হয়ে গেছে, অনেক—অনেক দেরি।

আর মনে ক’রো আকাশে আছে এক ধ্রুব নক্ষত্র,

নদীর ধারায় আছে গতির নির্দেশ,

অরণ্যের মর্মরধ্বনিতে আছে আন্দোলনের ভাষা,

আর আছে পৃথিবীর চিরকালের আবর্তন।

—স্বকান্ত ভট্টাচার্য, ‘ঐতিহাসিক’।

(৫) ... জানি জানি মুহূর্তেকেই জাগবে কলকাতা,

চলবে চাকার ঘড়ঘড়ানি, পথে পথে জলবে গ্যাসের আলো,

দোকানপাটে আবার শুরু হবে

দর-করা আর টেচামেচি, গলি-যুঁজির ধারে

খড়ি মাথা বেজারী ফের কাঠ হেসে থাকবে পেতে ৬৭

ছাত্র, মাতাল, মজুর, কুলির আশায়,

ভিক্ষা মেগে মেগে

ফিরবে আবার ঠগ, জুয়াচোর, কানা, খোড়া কুঠরোগীর দল।

—স্বধীন্দ্রনাথ দত্ত, ‘বিরাম’।

(৬) এই অকিঞ্চন পৃথিবীর যুক্তিকায়

যে সূর্যবীজ তুমি রোপণ করেছ

তা ব্যর্থ হবার নয়

মোহাচ্ছন্ন বর্তমানের সমস্ত কুজ্জটিকা অতিক্রম করে

সুদূর যুগান্তে তার সংকেত প্রসারিত।

মানবতার গভীর উৎসস্থলে অক্ষয় তার প্রেরণা।

হে মহাকাল, তোমার অনন্ত পারাবারে

আমরা ক্ষণিকের বুদ্ধবুদ্ধ,

তবু সেই সূর্যশিখা যে আমাদের প্রতিকলিত হয়
এই আমাদের গৌরব ।

—প্রমোদ্র মিত্র, ‘সাগর থেকে ফেরা’ কাব্য ।

- (৭) বজ্রের জ্বিনি দেবতা
তিনি আমাদের বুকের মধ্যে বাজেন ভীমগম্ভীর স্বরে,
তার প্রতিধ্বনিতে ফেটে যায় শরীরের দেয়াল,
আমরা মরে বাই ।
তারপর চুষনের দেবতা আমাদের বাঁচিয়ে তোলেন,
নতুন হয়ে আমরা জেগে উঠি,
আমাদের শরীরে তার ঐশ্বর্য, তার মহিমা ।
বজ্রের যিনি দেবতা তাঁকে প্রণাম করি,
তিনি ভয়ংকর ;
চুষনের যিনি দেবতা তাকে ভালবাসি,
তিনি অপরাধ ।

—বুদ্ধদেব বসু, ‘দেবতা : দুই’ ।

- (৮) এ গলির এক কালো কুচ্ছিন্ন আইবুড়ো মেয়ে
রেলিঙে বুক চেপে ধরে’
এই সব সাত পাঁচ ভাবছিল—
ঠিক সেই সময়
চোখের মাথা খেয়ে গায়ে উড়ে এসে বসল
আ মরণ ! পোড়ার মুখ লক্ষ্মীছাড়া প্রজাপতি !
তারপর দডাম করে দরজা বন্ধ হবার শব্দ ।
অন্ধকারে মুখ চাপা দিয়ে
দড়ি পাকানো সেই গাছ—
তখনও হাসছে ।

—সুভাষ মুখোপাধ্যায়, ‘ফুল ফুটুক না ফুটুক’ ।

- (৯) আবার ব্রাহ্ম যুহুর্তে
চিংপুরের বারান্দায় কোকিল ডাকে,
অলস হাই তোলে বেকার কুকুর ।
দেবনখরে লোলচর্ম, পীত চোখ
ক্রমে ক্রমে গঙ্গাতীরে নিরানন্দ নারীদল জমে ।

—সমর সেন, ‘বন্ধুধর্মিক’ ।

(১০) বে রাজপথে চলে ট্রায়

ডবল-ডেকার আর লরি

আর মুখ বুজে বে ভয়ে থাকে

কায়র সে-ই বিদীর্ণ হয়ে গেল

একটা ষড়-বোঝাই গরুর গাড়ির চলার

রাত তিনটায়।

জঙ্গে আছে পার্কে গ্যাসের নীল আলো

গাছের সবুজ আয়নার চুপি-চুপি মুখ দেখবে বলে।...

—সঞ্জয় ভট্টাচার্য, ‘নিশীথ-নগরী’।

(১১) এবং আমি নিশ্চিত হয়ে যাই যে,

অতীতের সঙ্গে সম্পর্কহীন

বর্তমানের এই কবন্ধ কলকাতাই আমার নিয়তি ;

যেখানে

কবিতার্থ বলতে কোনো কবির কথা কারও মনে পড়ে না,

এবং ‘বিদ্যাসাগর’ বলতে—

তেজস্বী কোনো মানুষের মুখচ্ছবির বদলে—

ইসকুল, কলেজ, থানা, বস্তি, অট্টালিকা,

খাটাল, পোস্টার ও পয়ঃপ্রণালী-সহ

আন্ত একটা নির্বাচন কেন্দ্র

আমার চোখের সামনে ভেসে ওঠে।

—নীরেঞ্জনাথ চক্রবর্তী, ‘এ কেমন বিদ্যাসাগর’।

(১২) লক্ষ লক্ষ শিশু

ফুটপাথ ছাড়িয়ে ভাঙা রাস্তায় পা দিতে

না-দিতেই পাখনায় ধরধর

কলকাতা এমন রঙ বিলোয় যে কথায় কথায়

ঘাসপাতা প্রজাপতি এবং অগুস্তি তারা ছয়লাপ—

ট্রামলাইন ফুরিয়ে গেলে খোলা মাঠ...

তখনই সন্দের ফুল ফুটে ওঠে

গাড়িয়াহাট ছাড়াই নদীর পাড়ের

দোলা নিয়ে নলখাগড়া কাশবন...

—অরুণ মিত্র, ‘লক্ষ লক্ষ শিশু’।

(১৩) এসপ্যান্ডে মোড় নিতেই

আমার চোখেব ওপর উদ্ভাসিত হয়

তোমার মুখ—

তোমার ব্রোঞ্জের মুখ

পৃথিবীর স্নিগ্ধতম ঝরণার চেয়েও যা

স্বপ্নে তৃপ্তির গভীরতর আত্মহান।

—মনীন্দ্র রায়, ‘লেনিন’।

(১৪) দিগন্তে, দিগন্তে দূর রেল লাইন পার সেই ঈশানী কলকাতা,

ট্রাম বন্ধ, বাস বন্ধ, দোকানির ঝাঁপ বন্ধ,

দপ্তরে দপ্তরে কাজ বন্ধ কলকাতা,

কারখানায় কারখানায় লাখো বজ্রমুষ্টি তোলা

হরতালি কলকাতা

কাঁপে ধমধমে যেখানে, কাঁপে ঝড়ের উদ্বেগে, কাঁপে

উনত্রিশে জুলাই।...

—মঙ্গলাচরণ চট্টোপাধ্যায়, ‘২২শে জুলাই ১৯৪৮’।

(১৫) তোমার কলকে ভালবেসেই তো কুলছাড়া আমি

যদি কোনোদিন কলঙের পারে বিহ-তলীর নাচে

আমি আনন্দ উদ্দাম, আমাকে ভুল বুঝো না, সখি ;

কণ্ঠে আমার বসন্ত-বিহ, বৃকে মৃচ্ছিতা বিরহিনী ভাটিয়ালী,

ব্রহ্মপুত্র আমার বিশ্বয়, পদ্মা আমার শ্রদ্ধা, গঙ্গা আমার ভক্তি,

তুমি আমার ভালবাসা—খোয়াই।

—হেমাদ বিশ্বাস, ‘সীমান্ত প্রহরী : খোয়াই’।

(১৬) ...তিনি তাঁর কলপ-দেওয়া গোছানো চুল থেকে

এক টুকরো শুকনো পাতা তুলে নিয়ে

ঘুরিয়ে ফিরিয়ে দেখতে লাগলেন। এবং

হঠাৎ হুঙ্কার দিলেন—‘মায়াকোভস্কির মত লিখুন,

কবিতায় জনগণের মধ্যে আগুন ছড়িয়ে দিন।’

বলেই তিনি শেষবারের মত কফির ফেনায়

চুমুক দিয়ে

একটি বিলিতি সিগারেট ধরিয়ে

গদি-আটা চেয়ারে এলিয়ে পড়লেন।

আমি জানি, আমার অক্ষম কবিতাগুলিই

আমার সবচেয়ে বড় শত্রু ।

‘কিন্তু কী করব বলুন’—আমি

পরীক্ষায়-ফেল-করা ছাত্রের মতো হতাশ হয়ে

তাকে জানালাম—

‘মায়াকোভস্কির নেতা ছিলেন স্বয়ং

লেনিন । আর আমার নেতা হলেন

আপনি ।’

—মণিভূষণ ভট্টাচার্য, ‘কপাল’ ।

(১৭) এই শহরের নাম ‘কলকাতা’ দিয়েছে মাহুয ।

যারা বানিয়েছে এই শহরের রাস্তাঘাট, বাড়িঘর, তারাও মাহুয ।

গির্জার ঘড়িতে রাতহুপুর ; ঘড়ির ভিতর ঘণ্টা বেজে উঠছে—কে বাজায় ?

সেও মাহুয ? এক অদৃশ্য মাহুয ?

নির্জন রাস্তায় একা হেঁটে যায় শীতের ভিক্ষুক

সম্পূর্ণ উলঙ্গ ; তার অর্ধেক শরীর শুধু হাড়,

বাকি আধখানা ঈশ্বরের নৈবেদ্য ।...

—বীরেন্দ্র চট্টোপাধ্যায়, ‘শীতের ভিক্ষুক’ ।

(১৮) লোকে বলে বাংলাদেশে কবিতার আকাল এখন,

বিশেষতঃ তোমার মৃত্যুর পরে কাব্যের প্রতিমা

ললিতলাবণ্যচ্ছটা হারিয়ে ফেলেছে—পরিবর্তে রুক্ষতার

কাঠিন্ত লেগেছে শুধু, আর চারদিকে পোড়োজ্বালা,

করোটিতে জ্যোৎস্না দেখে ক্ষুধার্ত ইঁদুর কী আশ্বাসে

চমকে ওঠে কিছুতে বোঝে না ফণিমনসার ফুল ।

—শামসুর রহমান, ‘রবীন্দ্রনাথের প্রতি : রোজ করোটিতে’

(১৯) কটা হলুদের পটে ক্রীমরেড, বড়ো স্নন্দর

মানিয়েছিল একদিন ।

তোমার অবর্তমানের কালোচিহ্ন এসে

সেই সৌভাগ্যকে বিচ্ছিন্ন করেছে

অপঘাতে,

অবিশ্বাসে, যেন—

এক অসম্ভব অলীক স্বরাজ আমাদের ।

—নির্মলেন্দু গুণ, ‘মাহুযের মৃতমাংসে’ : ‘আনন্দকুহল’ ।

- (২০) অনতিদূরে, বতহূর দৃষ্টি গেল তোমার ; মাছুষের অন্তিমের
খেলা, পল্লবহীন ; যেন রমনায় কবি উড়িয়েছে পতাকা।

—কসলের জাগ, অবসন্ন নদী, কুন্দকুসুম, শিমুলের মাঠ।

কতদূর দৃষ্টি গেল তোমার ?—আমার চোখ পুড়ে গেছে
গত কয়েক শতক, আরো পুডবে প্রতি চৈতন্তে, এশিয়ায়, জনপদে
বিস্তৃত হবে মেঘের উল্লাস, রাজবাড়ী, সিংহাসন
অসম বণ্টন, কোষাগার, রাজনীতি, সংবিধান।

—দাউদ হায়দার, ‘সেই কবিতা আজ সাধারণ্যে : দেশব্যাপী’।

- (২১) মা, তোমার কিশোরী কণ্ঠাট আজ নিকৃৎশ
মা, আমারও পিঠোপিঠি ছোট ভাইটি নেই
নভেছরে দারুণ দুর্দিনে তাকে শেষ দেখি
ঘোর অন্ধকারে একা ছুটে গেল রাইফেল উত্তত।

এখন জয়ের দিন, এখন বস্তার মত জয়ের উল্লাস
জননীর চোখ শুকনো, হারানো কণ্ঠার জন্তু বুষ্টি নামে
হাতখানি সামনে রাখা, যেন হাত দর্পণ হয়েছে
আমারও সময় নেই, মাঠে মাঠে কনিষ্ঠের লাশ খুঁজে ফিরি।

—সুনীল গঙ্গোপাধ্যায়, ‘উনিশশো একাত্তর’।

- (২২) বলো নারী, বলো আমি, বলো বীজ, বল সৌরহরী
আমি কি মোমিন নই ? কাফেরের মতো
আমি কি এখনো
প্রশ্নে প্রশ্নে বিদ্ধ করি আপন ঈমান ?

আমি তো নাপাক বান্দা, তাই কি আমাকে
দেখেই চকিতে তুমি দু’চোখ টাটাও ? তুমি যদি
আমার দু’চোখ জুড়ে নিষেধের পরোয়ানা এঁটে
জ্বলে রাখো হাবিয়া দোজখ,
কি করে পরখ করি হারাম হালাল ?

—মুহম্মদ হুসুন্ হুদা, ‘নির্বাচিত কবিতা’।

- (২৩) কোথায় উঠবে ভেবে ভেবে সেদিন সন্ধ্যাতারাটা দিশাহারা।
চেনা প্রতিদিনের জানা আকাশটাকে আর খুঁজে পায় না। গেল

কোথায় ? এই তো গতকালও এখানেই ছিল। মেঘ-টোষ উড়িয়ে
দিরে একেবারে নিশাট নীল। তারাতা শুনেছে, দিনের যোবনে
এই আকাশটাই একদম গনগনে হয়ে থাকে। একটা কোণে
একটা লালচে ছিট ছড়িয়ে পড়ে, তো, সেই বিকেলের দিকে।
এখন এই সন্ধ্যাবেলা সেই আকাশ গা-ঢাকা দিল কোথায় ?
এদিকে তারাতা ফোটার সময় বে পেরিয়ে যায় ! সে কাতর
প্রার্থনা জানাতে থাকে, সময়টুকু ফুরাবার আগেই তুমি
ফিরে এসো, হে আকাশ, আমার আকাশ।

—সন্তোষকুমার ঘোষ, ‘নিরাকাশ’।

(২৪) কয়েকটি আত্মা চৌচির হয়ে পড়েছিলো

জন্ম নিয়েছিল একটি দিন ;

আমি জানি না কী সে যন্ত্রণা

জানি না কেমন সে অমুভূতি

যার জলন্ত অঙ্ককার থেকে

বিদীর্ণ ধারালো সেই একটি দিন

জন্ম নিলো।

—ফজল শাহাবুদ্দীন, ‘উনিশ বায়ারের একটি দিন’।

(২৫) কি আশ্চর্য জননী আমার, চোখে জল নেই, মুখে নেই মলিনতা

তুমি কী ভীষণ লালে সজ্জিত হয়েছো। মনে তো আনন্দ নেই,

হৃদয়তরঙ্গে কই উজ্জ্বলিত ঢেউ ? কতো যে বসন্ত এলো—

সেজেছো তো বহুবর্ণ ফুলবাসে তুমি, লাল-নীল-পীত বর্ণ

ঝিকিমিকি রঙিন মেথলা, দেখেছি তোমার অঙ্গে কিন্তু এতো

তীব্র লাল বসন্তে পরো না তুমি, ফিরে এলো সেই সব

দিন ? কোলজোড়া তোমার মানিক দিল প্রাণ ?

টকটকে লাল রক্ত মাখা দেখি সন্তানের তোমার শাড়িতে।

—নিয়ামত হোসেন, ‘আশ্চর্য জননী’।

উদাহরণ বেশ কিছু দেওয়া গেল। এবার গল্প কবিতার আবৃত্তি-প্রসঙ্গে সামান্য
কিছু বক্তব্য নিবেদন করে ছন্দবিধি সম্পর্কে আলোচনা শেষ করব।

(১) ভাব অলুয়ায়ী ছোটো-বড়ো যতি চিহ্ন ব্যবহার করতে হবে গল্প কবিতার
আবৃত্তিতে। যতি ব্যবহারে সম বা বিষম মাত্রা সংখ্যা বিবেচনা করার প্রয়োজন
আবশ্যিক নয়। ভাবের বিভাজনই আসল ব্যাপার।

- (২) গল্প কবিতার প্রত্যেকটি অক্ষর এক যাত্রার হবে।
- (৩) পঙ্খছন্দের মতো চরণ-উপস্থাপনা ও নির্দিষ্ট মানের পর্ব-প্রযুক্তি গল্প কবিতায় হয় না।
- (৪) আকস্মিক অনুপ্রাস দেখা দিলেও গল্প কবিতায় মিলের প্রয়োগ অত্যাবশ্যক নয়।
- (৫) গল্প কবিতার মতো গল্প কবিতায় ছন্দের বন্ধন থাকে না, কিন্তু ছন্দের স্পন্দন থাকে এবং তাও অতি নিরূপিত নয়।
- (৬) গল্প কবিতা আবৃত্তিকালে পঙ্খের মতো স্বর লাগানো অবশ্যই পরিহার করতে হবে। অবশ্য ভাবানুযায়ী কণ্ঠস্বর-ভঙ্গি প্রয়োগ না করার কোনো কারণ নেই, কিন্তু তা যেন অভিনয়ের মতো প্রবল না হয়, পঙ্খ-ছন্দের মতো তো অবশ্যই নয়।
- মোট কথা, কণ্ঠভঙ্গিসম্বন্ধে স্বর ও ছন্দের আভাস সহ গল্প কবিতার আবৃত্তির চলন হবে গল্পের ভঙ্গিতে, এ কথাটা আবৃত্তিকারকে অবশ্যই মনে রাখতে হবে।
- বাংলা পঙ্খ ও গল্প কবিতার চন্দ্র নিয়ে এপারবাংলা-ওপারবাংলায় বহু পরীক্ষা-নিরীক্ষা হয়েছে, হচ্ছে এবং হবে। বহুল উদ্ধৃতিসহ সেই সব পরীক্ষা-নিরীক্ষার রূপরেখাটি তুলে ধরার চেষ্টা করা হলো মুখ্যত একটি কারণে, স্বতন্ত্র প্রয়োগশিল্পরূপে শিক্ষণ ও প্রয়োগে আবৃত্তির দ্রুত জনপ্রিয়তার কথা মনে রেখে।

॥ চার : অর্থবহ স্বর, শব্দ ও চিত্রকল্প প্রক্ষেপণবিধি ॥

উচ্চারণবিধি আলোচনার পরিশেষে আমরা বলেছিলাম উচ্চারণবিধির সঙ্গে স্বরভঙ্গির বিভিন্ন বিষয়গুলি সূক্ষ্মমুখিত করার অভ্যাস অত্যাৱশ্যক। ইংরেজিতে একটি কথা আছে : Sound echoes the sense. পরিশীলিত কণ্ঠস্বর, সঠিক ও স্বাভাবিক উচ্চারণ এবং ছন্দসচেতনায় সমৃদ্ধ আবৃত্তিকারের বিষয়বস্তুর প্রত্যেকটি স্বর, শব্দ ও চিত্রকল্পের অর্থবহ প্রক্ষেপণ দ্বারা ব্যঞ্জিত করার সচেতন প্রয়াসে পারদ্রৱ্য হওয়া দরকার। আমরা তো জানি শুধুমাত্র প্রক্ষেপণ ক্রিয়ার বৈচিত্র্যে একই শব্দের অর্থ-ব্যঞ্জনা ভিন্ন রূপ ধারণ করতে পারে। উদাহরণস্বরূপ ধরা যাক রবীন্দ্রনাথের ‘পৃথিবী’ কবিতার প্রথম পঙ্ক্তিটি : “আজ আমার প্রগতি গ্রহণ করো পৃথিবী।” এই পঙ্ক্তিটি আমরা অনেক রকমে বলতে পারি, বিভিন্ন শব্দের ওপর ঝোঁক দিয়ে :

- (১) আজ আমার প্রগতি গ্রহণ করো পৃথিবী।
- (২) আজ আমার প্রগতি গ্রহণ করো পৃথিবী।
- (৩) আজ আমার প্রগতি গ্রহণ করো পৃথিবী।
- (৪) আজ আমার প্রগতি গ্রহণ করো পৃথিবী।
- (৫) আজ আমার প্রগতি গ্রহণ করো পৃথিবী।
- (৬) আজ আমার প্রগতি গ্রহণ করো পৃথিবী।

এখন মূল কবিতার ভাববিজ্ঞাপনস্বারে আবৃত্তিকারকে ঠিক করতে হবে পঙ্ক্তিটির কোন্ বা কোন্-কোন্ শব্দের ওপর ঝোঁক দিলে সবচেয়ে ভালো অর্থপ্রকাশ সম্ভব হবে। বলাই বাহুল্য, ভালো কণ্ঠস্বর, ছন্দজ্ঞান ও উচ্চারণজ্ঞান থাকা সত্ত্বেও সঠিক প্রক্ষেপণ না ঘটলে আবৃত্তিকার ‘ভালো’ বিশেষণের যোগ্য হবেন না।

আমরা তো জানি, ‘পৃথিবী’ কবিতাটিতে বহুল তৎসম, তদ্ভব শব্দের প্রয়োগে পৃথিবীর ইতিহাসের বিবর্তনের স্ব-রূপটিকে কবি ঘনপিণ্ড ভাবব্যঞ্জনায় ব্যঞ্জিত করেছেন। এখন কোনো আবৃত্তিকার যদি প্রথম থেকেই টেনে টেনে অবধা স্বর প্রয়োগ করে আবৃত্তি করার চেষ্টা করেন তাহলে কিছুতেই ঘন-সংবদ্ধ অর্থ ও ভাব-ব্যঞ্জনা প্রস্ফুটিত হবে না পরন্তু মূল কবিতার ভাববস্তু হানি ঘটাবে আবৃত্তিকার রসিক শ্রোতাদের বিরক্তি উৎপাদনই করবেন। বলে এই কাজটা আবৃত্তিকারের

শব্দে 'হেলে ধরতে পারে না, কেউটে ধরতে চায়'এর সামিল হবে। আমাদের মনে রাখতে হবে যে, কোনো কবিতার অল্পভব এবং প্রকাশ রমণীদেহের লাবণ্যের মতো এবং এই লাবণ্য তো শরীরের কাঠামোর ওপর নির্ভরশীল। কাঠামো না থাকলে বা ভাঙচুর হয়ে গেলে লাবণ্যেরও তো হেরফের ঘটবে। সুতরাং, কাঠামোটা অবশ্যই দরকার এবং কাঠামোর ওপর আবৃত্তিশিল্পের চর্চা দ্বারা সঠিকভাবে অল্পভূতি কিনা উপলব্ধির রক্ত-মাংসকে প্রতিষ্ঠা করাই আবৃত্তিকারের কাজ। অবশ্যই খুব শক্ত কাজ কবিতা বা বিষয়বস্তুর ভাবপ্রতিমাকে মাহুষের (প্রোতার) মনে সঞ্চারিত করা এবং সঞ্চার-প্রক্রিয়ার মধ্য দিয়ে প্রোতারের রুচি তৈরী করা, রুচিকে উন্নত করা। তাই আবার বলি, কাজটা কবির কবিতা লেখার চেয়ে কম দায়িত্বপূর্ণ নয়। একজন কবি একটা বা একাধিক কবিতা লিখলেন, ছাপা হলো,—দশ-বিশ-পঞ্চাশ-একশোজন হয়ত তা পাঠ করলেন। কিন্তু সেই কবিতাই যখন কোনো আবৃত্তিকার আবৃত্তি করলেন তখন কয়েকশো—এমনকি কয়েক হাজার মাহুষ তা শুনছেন এবং হয়তো অনেক অনেক দিন ধরে লাখে লাখে মাহুষ তা শুনবেন। পাঠকের (এবং প্রোতার) পুরোনো রুচি পাটে আধুনিককালের চিন্তার সামিল করার গুরুদায়িত্ব পালন করতে পারেন আবৃত্তিকার। অর্থাৎ ওই Communication process দ্বারা আবৃত্তিকার কবির বা রচয়িতার সবচেয়ে বড় সহায়ক হলেন কিন্তু যদি কাজটা ঠিক-মতো না হয় তাহলে প্রতিক্রিয়াটা তো অবশ্যই ভয়ঙ্কর রকমের ক্ষতিকর হবে। একজন কবি যখন আবৃত্তির প্রাসঙ্গিকতা বা যৌক্তিকতা সম্পর্কে চিন্তা করেন তখন একজন আবৃত্তিকারকেও এই ব্যাপারটা খুব বেশী করে মনে রাখতে হবে যে, কবিতায় যে মৌল কাঠামোটা থাকে তার বেশ কিছু নির্দিষ্ট ব্যাকরণগত দিক থাকে, এটা জানতেই হয়। একজন কবিকে জানতে হয় যে, একটা শব্দের ওজন বা গুরুত্ব কতখানি। তার ভাবনাকে প্রকাশ করার মতন শব্দের ওজনটা ঠাকা দরকার। কবিকে বুঝতে হয় তাঁর বাক্য-প্রতিমা সঠিকভাবে কাব্য-ভাবনার সমতা রক্ষা করতে পারবে কিনা, তেমন কবিতাটি পাঠ করার সময় আবৃত্তিকারকেও জানতে হবে কোন বাক্য-প্রতিমাকে উজ্জ্বল করে তুলতে কবির মনন-ক্রিয়াকে কিভাবে সবচেয়ে উপযুক্তভাবে ব্যঞ্জিত করতে হবে। জানতে হবে একেবারে আঙ্গিক নিয়মে, তাঁর স্বরগ্রামের কোন্‌খানে কি রকম ওঠা-পড়া, কোন্‌খানে অল্প ছুঁয়ে যাওয়া, কোন্‌খানে ধানিকটা আধো প্রকাশ রাখা এবং ধানিকটা অপ্রকাশ রাখা, কোন্‌খানে তীব্র করে তোলা এবং কোন্‌খানে স্বরগ্রামের বিলম্বিত বিস্তার ঘটিয়ে কবিতার মূলভাবের অল্পশারী করে তোলা যায়। একজন কবি যেমন কতকগুলি মূল ব্যাপার না জেনে একটা ভাল কবিতা কিছুতেই লিখতে পারেন না তেমনি একজন আবৃত্তিকারকে

ভাল আবৃত্তি করতে হলে কবির মানসিকতা যে সব মাধ্যমে প্রকাশিত হয়েছে সেগুলিকে অবশ্যই চর্চা করে বুঝতে হবে...পরন্তু আরও হৃদয়তর শ্রাব্যরূপ দিয়ে অধিকতর পূর্ণতার দিকে নিতে হবে। প্রসঙ্গত, কোনো আবৃত্তিকার হয়তো প্রায় তুলবেন আবৃত্তিকার কি কবির প্রচারক? উত্তরে সবিনয়ে বলব—কবির প্রচারক অবশ্যই নয় আবৃত্তিকার কিন্তু তিনি কবির মূল ভাব-ব্যঙ্গনার বিকল্প কোনো কিছু করারও অধিকারী নন। সাধারণভাবে কেউ কেউ হুজাতের কবির কথা উল্লেখ করেন—প্রথম জাতের কবি মেধা, বুদ্ধি, বিবেচনা অর্থাৎ এক কথায় থাকে বলে মনীষা—তার দ্বারাই কবিতা রচনা করেন, আর এক জাতের কবি আবেগতাড়িত—তীব্র স্পর্শকাতরতার দ্বারা তাঁর সৃষ্টিকর্ম—অভিভূত যে অল্পভব সেই অল্পভবকে তীব্র আবেগে প্রকাশ করেন। এই যে মেধাবী কবি ও আবেগতাড়িত কবি—এই দুটো ভাগ-এর উদাহরণস্বরূপ কেউ কেউ উল্লেখ করেন রবীন্দ্রোত্তর যুগের দুই শ্রেষ্ঠ কবির নাম। প্রথম জন বিষ্ণু দে, দ্বিতীয় জন জীবনানন্দ দাশ। আমার মনে হয় সৃষ্টির দিক থেকে এ জাতীয় বিভাজন সঠিক নয়। কারণ প্রথমে একটা আবেগ যদি উৎসারিত না হয়ে ওঠে তবে কোনো কিছু অল্পরপণ তো সম্ভব হবে না এবং তা না-হলে কোনো কবিতা কি লেখা সম্ভব? যে কোনো কবি কোনো আবেগকে সমন্বয়পযোগী অথবা যুগোপযোগী করে diction দেন, প্রয়োজনমত মার্জনা করেন (ইংরেজ কবি এলিয়ট থাকে বলেছেন Intellectualised Emotion) তবে একটা কবিতা সৃষ্টি হয়। শুধু intellect নয় শুধু emotion নয়, কথটা বলা হচ্ছে—Intellectualised Emotion (মনে রাখা দরকার Emotionalised Intellect নয়)। অর্থাৎ আবেগ তাকে আদল দিচ্ছে, তাকে চেহারা দিচ্ছে। কোনো কবিতায়, মেধা কম বা বেশী থাকতেই পারে, কিন্তু থাকেই—এটা কখনই—এমন নয় যে নিছক অমার্জিত আবেগ বা নিছক বুদ্ধিই কেবলমাত্র কবিতা রচনার জন্মভূমি। তেমনি কোনো আবৃত্তিকার তিনি যত বড়ো কণ্ঠ-সম্পদে সম্পদশালীই হোন না কেন, নিছক কোনো বিশেষ ভঙ্গিতে যে কোনো কবিতাই পাঠ না করে, অস্থূলন না করে হৃদয়ভাবে,—উপযুক্তভাবে আবৃত্তি করতে পারেন না—এটা বোধ হয় স্মরণে রাখা অবশ্য প্রয়োজন এবং এ ব্যাপারে কোনো দ্বিমতের অবকাশ নেই। এর কারণস্বরূপ একটি কথাই যথেষ্ট যে, কবিতায় involved না হয়ে আবৃত্তিকার তাঁর আবৃত্তিতে শ্রোতাদের involvement প্রত্যাশা করে তাঁর চাওয়ার মাত্রাটাকে যুক্তিহীন পর্যায়ে নিয়ে যাচ্ছেন।

দ্বীন্দ্রনাথ 'শেষসপ্তক' কাব্যগ্রন্থে নিজের সম্পর্কে লিখেছিলেন : 'নানা রবীন্দ্র-নাথের একখানি মালা'। ছোটো বড়ো সব কবিরই এ জাতীয় মালা গাঁথার প্রয়াস থাকে এবং এই প্রয়াসে অনেক সময়েই 'অনন্ত রক্তপাত বৃক্ষের ভেতরে' ঘটে চলে।

শ্রোতৃমণ্ডলীর কাছে নিবেদিতব্য আবৃত্তি-বরণডালা সাজাতে সং আবৃত্তিকারেরও কম রক্তমোক্ষণ ঘটে না—বরণ না ঘটাই অস্বাভাবিক ও অযৌক্তিক। কিন্তু ধারা আবৃত্তির নামে সৌধীন মজদুরীর কারবারা এদের অপপ্রয়াস নিবৃত্ত করার কলা-কৌশল কি আমরা জানি? এইসব সৌধীন মজদুরদের উৎপাতে শ্রোতাদের উৎসাহে স্বভাবতই ভাঁটা পড়ে, কখনো বা একঘেয়েমির ক্লাস্তি দেখা দেয়। কারো কারো গলা কাঁপানো বেসুরো চীৎকারে ফুটে ওঠে শেষ কথার বেশ টানা বাসনকাটা আওয়াজ। কেউ বা অতি নাটকীয়তায় কেঁপে ওঠেন, কারো বা শ্রাকামিভরা কণ্ঠে উদ্ভট পরীকার নামে নানান বিভ্রান্তি সৃষ্টির অপপ্রয়াস, কারও কারও গলা শুনে মনে হয় আবৃত্তির নামে তারা কোনো এক ভৌতিক রহস্যময় পরিবেশ সৃষ্টির প্রয়াসী, কেউ কেউ ভাবাধিক্যে কেঁদে ফেলেন, কারো আবৃত্তিপ্রয়াসে মনে হয় আবৃত্তি শিল্প-সাধনা নয়, ব্যায়ামচর্চা। এছাড়া দেখা যায় উচ্চারণ নিয়ে, ছন্দ নিয়ে নানান বিভ্রান্তি ও টালমাটাল অবস্থা। বলাই বাহুল্য, এই সব অপপ্রয়াসে সময়-অর্থ-পরিশ্রমেরই শুধু অপচয় ঘটে না, সামগ্রিকভাবে আবৃত্তি-শিল্পচর্চারই সমূহ ক্ষতি হয়।

অন্ততম প্রতিষ্ঠাতা-সদস্য তথা বর্তমানে 'বহুবর্ণী' প্রতিষ্ঠানের নির্দেশক অধ্যাপক কুমার রায়, তাঁর 'শব্দের প্রতিমা' নিবন্ধে বলেছেন : "কণ্ঠস্বরের অভিব্যক্তি দিয়েই আবৃত্তির শরীর গড়ে তুলতে হবে। এই স্বর ও স্বরের বিস্তারের মূল ভিত্তি হলো—প্রত্যেক স্বরগ্রামের সঠিক শুদ্ধ ব্যবহার এবং প্রত্যেকটি কথার বিস্তৃত উচ্চারণ। আবার উচ্চারণ শুদ্ধ হবে তখনই যখন প্রতিটি বর্ণ উচ্চারণে তার সম্পূর্ণ মধ্যদা পাবে, কিন্তু আবৃত্তি যেহেতু গান নয় তাই স্বরগ্রামের ব্যবহারটা এক্ষেত্রে আলাদা। আমরা যে কথা বলি তার মধ্যেও একটা স্বরগ্রামের ব্যবহার আছে কিন্তু তা গানের থেকে স্বতন্ত্র ব্যবহার। কিছু কিছু মানুষ কথা বললে আমাদের শুনতে ভাল লাগে, আবার কারো কারো কথা শুনতে আদৌ ইচ্ছা করে না। শুধু স্বকণ্ঠের অধিকারী হলেই চলে না, সেই সঙ্গে অভিব্যক্তি-সঙ্কম কণ্ঠস্বর হলে তবেই কানকে এবং মনকে তৃপ্তি দেয়, তখনই ইচ্ছে হয় এই আওয়াজ আরো শুন। এটা ঘটে শুধু উচ্চারণ-স্পষ্টতার নয়, সেই সঙ্গে কণ্ঠের ধ্বনি-বৈচিত্র্য।

আবৃত্তি ও অভিনয়ের কারবার শব্দকে নিয়ে। শব্দের উচ্চারণ, শব্দের ভাব, শব্দের রূপ এমনকি রঙ, এই নিয়ে খেলা চলে আবৃত্তি ও অভিনয়ে। অভিনয় অবশ্যই সম্পূর্ণতা পায় আরও অনেক অলঙ্কার অনেক ব্যঞ্জনায়। তখন তা অবশ্যই আবৃত্তি থেকে স্বতন্ত্র-সম্ভা পায়। কিন্তু শব্দের অল্পশীলনে এ'দুয়ের পথ এক।"

আমরা তো জানি সব শিল্পেরই একটা মূল মাধ্যম থাকে। একটা বিষয়, একটা জীবনা, একটা চিন্তা, একটা অল্পভবের জায়গা ছাড়াও থাকে একটা বৈশিষ্ট্য।

আবৃত্তির ক্ষেত্রে স্বর, ধ্বনি এটুকু তো না থাকলে নয়। আর এর মধ্য দিয়েই সব কিছু করতে হবে এবং আমরা তো এও জানি যে, স্বর, ধ্বনি চিরকালই একটা সময় এবং তার পরিবেশের ওপরে নির্ভর করে।

“প্রাচীন পদার্থবাদী শাস্ত্রকাররা শব্দকে শ্রোত্রেন্দ্রিয় একটা গুণ বলে চিহ্নিত করেছিলেন। তাঁদের মতে রূপ, রস, গন্ধ প্রভৃতির মত শব্দও একটি বিশেষ গুণ। শব্দকে আবার দু’ভাগে ভাগ করা হয়েছে—ধ্বন্যাত্মক ও বর্ণ্যাত্মক। পদার্থের অভিঘাত কিংবা বিভাজনে যে শব্দ অর্থাৎ আওয়াজ, তাই ধ্বনি। আর কণ্ঠ, তালু, ওষ্ঠ প্রভৃতি শরীরস্থানের সংযোগ বিভাজন থেকে উৎপন্ন যে শব্দ তা বর্ণ্যাত্মক। আবৃত্তি বা অভিনয়ে এই বর্ণ্যাত্মক শব্দেরই ব্যবহার। কিন্তু শব্দের ব্যাপ্তি আরও ব্যাপক। আদিতম শব্দের রূপটি ধরা পড়ে না কানে—তা থাকে হৃদয়ের আকাশে, চিন্তায়, ভাবনায়, ক্রমপর্ধ্যয়ে সেটা প্রকাশিত হয় ইন্দ্রিয় স্তরে, তখন আমরা শুনতে পাই। কবির কবিতা-সৃচনা ধ্বন্যাত্মক। সেই ‘পর্য’ রূপ শব্দ কবির হৃদয়ের আকাশে, চিন্তায়, ভাবনায় প্রথম ধরা দেয়, ধ্বনির অনুরণন তোলে। সেই ধ্বনিকে তাঁরা লিপিতে প্রকাশ করেন। আর আবৃত্তিকার তাকে প্রকাশ করেন বর্ণ্যাত্মক শব্দের মাধ্যমে।” কোনো কোনো নাটকের অনেক স্তর থাকে, উন্নত মানের অভিনয় দ্বারা তাকে ফুটিয়ে তোলা যায়। কবিতার ক্ষেত্রেও এমন বক্তব্য থাকে যেগুলি অনেক স্তর স্পর্শ করে। আবৃত্তিকারকে সেই স্তরগুলি প্রথমে ভাল করে বুঝে নিতে হবে এবং গলার স্তরে সেই স্তর-ব্যঞ্জন ফুটিয়ে তুলতে হবে। শ্রীকুমার রায় তাই বথার্থই বলেছেন : “যে কবিতা আমরা আবৃত্তি করি তার আসল ব্যাপারটা হলো অর্থ ও ধ্বনির সমন্বয়। কবির কবিতারও আসল বিষয় বোধ হয় এই সমন্বিত রূপ। এই পর্বে কবি এবং আবৃত্তিকারের কাজটা প্রায় একই। বাংলাতে ‘শব্দ’ কথাটির অর্থ দুটো—ধ্বনি এবং অভিধা। কবিতার যে শরীর গড়া হয় শব্দ দিয়ে তা আসলে ওই ধ্বনি ও অভিধা এবং কবিতার অন্তর্নিহিত রহস্য এতেই নিহিত। গানে নিছক ধ্বনির ভূমিকা থাকলেও থাকতে পারে, কিন্তু কবিতায় এবং কবিতার আবৃত্তিতে কথার তাৎপর্য-নিরপেক্ষ কোনও ধ্বনি থাকতে পারে না। তাই যেভাবে গানে কণ্ঠস্বরের উত্থানপতনের খেলা দেখা যায় কিন্তু কবিতা আবৃত্তিতে সে ধরনের কোনও খেলা দেখাবার অবকাশ নেই, যা আছে তা হলো শব্দের যে মূল ধ্বনিরূপ তাকে প্রকাশ করার দায়। কবিতা আবৃত্তিতে ধ্বনি কথার তাৎপর্যকে প্রকাশ করছে মাত্র, সেখানে ধ্বনি অবলম্বন বা বাহন গানের মত স্ব-প্রধান নয়।...

“...এই গরীয়ান বোধ দিয়ে আবৃত্তি যদি না করা যায়, যদি গভীরতার মধ্যে সে আবৃত্তি না নিয়ে যায় শব্দের প্রতিমা গড়ার কাজ তাহলে অসম্পূর্ণ থাকবে।”

একটা উদাহরণ দিয়ে বিষয়টিকে পরিষ্কার করা যাক। ‘একুশে ফেব্রুয়ারী’ কবিতায় কবি জসিমুদ্দিন লিখেছেন :

“আমার এমন মধুর বাংলা ভাষা
ভাইয়ের বোনের আদর মাথা
মায়ের বুকে ভালোবাসা।
বসনে এর রঙ মেখেছি
তাজা বৃকের খুনে...
এভাষারই মান রাখিতে
হয় যদি বা জীবন দিতে
চার কোটি ভাই রক্ত দিয়ে
পুরবে মনের আশা।”

বাংলা ভাষা ও বাঙালীর গর্বের, স্মরণের আর শপথের দিন ২১শে ফেব্রুয়ারী প্রতিষ্ঠিত হয়েছে তার যোগ্য আসনে। কিন্তু এই ব্যাপারটার পশ্চাত্তপটের ইতি-হাসটা তো আবৃত্তিকারের জানা থাকা দরকার। পাকিস্তানের জন্মের অব্যবহিত পরে যুবক সেখ মুজিবুর রহমানের নেতৃত্বে বাংলা ভাষাকে পাকিস্তানের অন্যতম ভাষারূপে গ্রহণ করার দাবী জানানো হয়, কিন্তু তা মানা হয়নি প্রথমে। জীবন মৃত্যু পায়ের ভৃত্য চিন্তা ভাবনাহীন হয়ে সালাম—রক্ষিক—জব্বার—বরকত এবং আরো তিনজন বৃকের রক্ত টেলে শহীদ হয়ে ১৯৫২ খৃষ্টাব্দের ২১শে ফেব্রুয়ারী ঢাকার রাজপথে মহাজীবনের পুণ্যলয়ের যে স্মৃচনা করেন তারপর থেকে তদানীন্তন পূর্ব-পাকিস্তানে এবং ১৯৭১-এর পর বাংলাদেশে বাংলাভাষা রাষ্ট্রভাষার মর্যাদা পেয়েছে। কিন্তু তারপর থেকে বাংলাদেশে তো বটেই এপার বাংলাতেও এই দিনটি পালিত হয় পরম শ্রদ্ধা ও গর্বের সঙ্গে—শুধু মাত্র অমর সাত শব্দীদের স্মরণের দিনরূপেই নয়, পরস্তু দিনটি সকল অত্যাচার ও স্বৈরতন্ত্রের বিরুদ্ধে সংগ্রাম অব্যাহত রাখার সম্বল গ্রহণেরও। বলাবাহুল্য এই জানাটা আবৃত্তিকার যদি তাঁর উপলব্ধির গভীরে অম্লভব করে যথাযথভাবে প্রকাশ করেন তবেই উদ্ধৃত পঙ্ক্তিগুলি উপযুক্তভাবে ব্যঞ্জিত হবে, শ্রোতৃমণ্ডলিকে যথাযথভাবে প্রাণিত করবে।

মুদ্রিত আকারে সব অক্ষর সব শব্দই এক মাপের হয় বলে আমরা জানি। কিন্তু আবৃত্তির ক্ষেত্রে অবশ্যই মাপের ভিন্নতা ঘটে, আর বলাই বাহুল্য এই মাপের ভিন্নতার ক্ষেত্রগুলিই আবৃত্তির স্ব-ক্ষেত্র। “সব পাখি ঘরে আসে—সব নদী—সুয়ার এ-জীবনের সব লেনদেন।” জীবনানন্দ দাশের কবিতার এই পঙ্ক্তির তিনটি ‘সব’ ছাপার অক্ষরে এক মাপের হলেও কিন্তু আবৃত্তিতে তা হবে না।

উচ্চারণের ক্ষেত্রে ছোট-বড় মাপের দ্বারা ভাবব্যঞ্জনার বৈচিত্র্য আনাই হবে আবৃত্তিকারের প্রধান কাজ। উদাহরণস্বরূপ উল্লেখ করা যাক বিমলচন্দ্র ঘোষের “মুখোস” কবিতাটি। কবিতাটির প্রতি স্ট্যাঙ্কার শেষে কবি তিনবার ব্যবহার করেছেন ‘মুখোস’ কথাটি (মুখোস ! মুখোস !! মুখোস !!!)। এখন তিনবার মুখোস কথাটি অতি অবশ্যই যে একইভাবে বলা যাবে না তা আবৃত্তিকারকে খেয়াল রাখতে হবে, আবার ফাঁকের মাপটা এমনভাবে বড় করা চলবে না যার ফলে ছন্দপতন হয়ে যায়। ছন্দ-প্রধান কোনো কবিতায় আবৃত্তিকারের পক্ষে ছন্দই একমাত্র শোনাবার বিষয় কিন্তু নয়, তবে ছন্দের পরিচয়টা অবশ্যই আয়ত্বে রাখতে হবে পরিবেশনের সময়। যেমন ধরা যাক সত্যেন্দ্রনাথ দত্তের ‘আমরা’ কবিতার দু’টি ছত্র—

“বাংলার কবি জয়দেব কবি কান্ত কোমল পদে
করেছে স্মৃতি সংস্কৃতির কাঞ্চন কোকনদে”

—এখানে যেমনভাবেই আবৃত্তি করি না কেন ছন্দ স্পষ্ট হয়ে উঠবেই কিন্তু সেই সঙ্গে কবি ব্যবহৃত প্রতিটি শব্দে বা দু’টি-তিনটি শব্দ মিলে যে চিত্রকল্প আছে তাকে ব্যঞ্জিত করাও আবৃত্তিকারের কাজ। আবার—

“আমলকি বন কাঁপে যেন তার বুক করে ঢুকঢুক
পেয়েছে খবর পাতা খসানোর সময় হয়েছে গুরু।”

—এখানে আবৃত্তিকারকে “কাঁপে” এবং “যেন তার” এই দু’য়ের মাঝখানে খুব সাবধানে একটু ফাঁক দিতে হবে (প্রয়োজনমতো চোরা দম নিয়ে) আবার ভাবটিকেও অঞ্চু রাখতে হবে। বলাই বাহুল্য, আলোচ্য বক্তব্য ঠিক বলে বোঝানোর নয়, করার ; করে দেখানোর ব্যাপার। ধরা যাক কেউ রবীন্দ্রনাথের ‘নীলমণিলাতা’ কবিতাটি আবৃত্তি করবেন। প্রথম দু’টি পঙ্ক্তি হল :

“ফাস্তন মাধুরী তার চরণের মঞ্জীরে মঞ্জীরে
নীলমণি মঞ্জরীর গুঞ্জন বাজায়ে দিন কি রে !”

—দু’টি পঙ্ক্তিতে পাঁচটি M-Sound অক্ষর আছে, নয়টি N-Sound অক্ষর আছে। যিনি আবৃত্তি করবেন তাকে খেয়াল রাখতে হবে M ও N Soundগুলি যথাযথ উচ্চারণ করার অথচ নাকি স্মরণ না আসে, ছন্দ বজায় থাকে এবং সর্বোপরি Sound echoes the sense শ্রোতৃমণ্ডলীর কানে পৌঁছয়। অল্প কবিতার সঙ্গে এই M ও N Sound ব্যবহৃত শব্দের বাহ্যল্যযুক্ত কবিতার ব্যঞ্জন! তো কিছুটা অবশ্যই স্বতন্ত্র। আবার কবির কবিতার ব্যবহৃত শব্দের আবৃত্তি করার অস্থবিধার প্রশ্নও আছে। যেমন ধরা যাক স্বকান্ত ভট্টাচার্যের ‘রাণার’ কবিতাটির ‘রাত্রির পথে

পথে চলে' পঙক্তিটি। ছন্দের ক্ষেত্রে ভাগটা হবে “রাত্রির পথে—পথে চলে”, কিন্তু অর্থের দিক থেকে ‘পথে পথে’ কথাটা একসঙ্গে বলা দরকার। পঙক্তিটি যদি হোত —“চলে রাত্রির পথে পথে” অর্থাৎ “চলে” কথাটা যদি পথের পরে না থেকে রাত্রির আগে বসানো হোত তাহলে আবৃত্তির দিক থেকে খুবই সুবিধা হোত। রবীন্দ্রনাথের হৃদয়ের একটি ছন্দের কবিতার দু’টি পঙক্তি হলো :

“গঞ্জের জমিদার সঞ্জয় সেন

হুঁমুঠো অন্ন তারে দুই বেলা দেন।”

উচ্চারণগতভাবে সেনের সঙ্গে যে কথাটি মিল করা হয়েছে তা হলো “জান”। রবীন্দ্রনাথকে কোনো একজন ব্যাপারটা ধরিয়ে দিয়েছিলেন। তখন রবীন্দ্রনাথ কৌতুক করে উত্তর দিয়েছিলেন ‘সেন’টা পূর্ব বঙ্গের আঞ্চলিক উচ্চারণে (অর্থাৎ “জান”) লেখা হয়েছে।

আমরা জানি, কবিতা সাধারণভাবে চার রকমের—ভাব-প্রধান, চন্দ-প্রধান, স্বর-প্রধান এবং কাহিনী-প্রধান। এছাড়া কোনো কবিতা চিত্রময়, কোনো কোনো কবিতা আবার Content বা বিষয়াশ্রয়ী, কোনোটা আবার রূপক বা ব্যঙ্গনাথমী। অর্থাৎ কোনো কবিতার কবি প্রাণময়, কেউবা মনোময়, আবার কেউবা একের মধ্যে দুই-ই। ব্যঙ্গরচনাকার সাহিত্যিক নলিনীকান্ত গুপ্ত বিভিন্ন কবির বিচিত্র গুণ বর্ণনা প্রসঙ্গে ভৌতিক গুণের বিশ্লেষণ করে তাঁদের কাব্য-প্রকৃতি নিরূপণ করেছিলেন। পঞ্চভূত অর্থাৎ ক্রিতি, অপ, তেজ, মরুৎ, ব্যোম—এই পাঁচটি বিভিন্ন গুণ আর শ্রী গুপ্তের মতে শেক্সপীয়ারে আছে আশ্বিনের (তেজ) গুণ—তিনি তেজস্বান, তপ্তপ্রাণ; মেটারলিংক-এর ভাব ও ভাষা উড়ে উড়ে চলে অর্থাৎ তিনি ব্যোম-চারী আর রবীন্দ্রনাথের ভাষা চলে শোভের (অপ,) মতো।

প্রসঙ্গত একটি উল্লেখ্য বিষয় নিবেদন করি। প্রায় সমস্ত দেহের অঙ্গ-প্রত্যঙ্গ দিয়ে আসামের গণ-শিল্পী মঘাই ওজা যেভাবে ঢোলে বিস্ময়কর বোল তুলতেন তা যিনি না শুনেছেন এমন কি অভিজ্ঞ মানুষের কাছ থেকে না জেনেছেন তিনি কেমন করে আবৃত্তি করবেন হেমাঙ্গ বিশ্বাসের ‘মঘাই ওজার ঢোল’ কবিতাটি। উদাহরণ দিই কয়েকটি পঙক্তি—

“দুর্গম পর্বতের চূড়ার মানুষের প্রথম ঘোষণা ঢোলের চাপড়।

...ওজা ভাই, আজ আবার দরকার আরণ্যক ঢোলের আওয়াজ !

...ঝড়ের ঝাঁটা লাগে, লাগে আজ মাটিহীন চাষীর ঢোলের চাপড়,

লাগে লক্ষ জনতার কণ্ঠে কণ্ঠে আদিম বাঘমারা গীত—

ধিনিকি ধিন্ ধাও, ধিনিকি ধিন্ ধাও।”

টিক তেমনিভাবেই জানা থাকা দরকার সলিল চৌধুরীর শপথ-এর লাইন “সেদিন সকালে সারা কাকবীণে হরতাল হয়েছিল” ইত্যাদির পটভূমিকা কাকবীণের ঐতিহাসিক কৃষক-আন্দোলন। অথবা আসামের গণ-আন্দোলনের প্রেক্ষাপটে অসমীয়া সাহিত্যিক জ্যোতিপ্রসাদ আগরওয়ালার প্রশস্তি-কবিতা হোমাজ বিশ্বাসের (অসমীয়া ও বাংলায় লেখা) “জ্যোতি প্রপাত”এর পঞ্চাংগট। ‘দেবতার গ্রাস’, ‘পুৰাতন ভূতা’, দুই বিঘা জমি’ ইত্যাদি কাহিনীপ্রধান কবিতা আবৃত্তির সময় ছন্দকে চেতনভাবে ভেঙে দিয়ে যথাসম্ভব কাহিনীকে স্পষ্ট করা দরকার। কিন্তু এর বাইরেও কাহিনী-ভিত্তিক ভাবপ্রধান কবিতা আছে যার শব্দার্থ বা বাচ্যার্থপ্রকাশে অনেক সমস্যা আছে। যেমন রবীন্দ্রনাথের ‘শাক্সাহান’ কবিতাটির শেষ অংশ নিয়ে। অনেকেরই বোধহয় জানা আছে ‘স্মৃতিভাবে আমি পড়ে আছি, ভারমুক্ত সে এখানে নাই’ কবিতার শেষাংশের অর্থ নিয়ে কবি সমালোচক প্রমথনাথ বিশী বিতর্ক তুলেছিলেন খোদ রবীন্দ্রনাথের সঙ্গে। রবীন্দ্রনাথ উত্তরে তার চিঠিতে বলেছিলেন : “...শেষ দুটি লাইনের সর্বনাম আমি ও সে—যে চলে যায় সেই হচ্ছে সে, তার স্মৃতিবন্ধন নেই। আর যে অহং কাঁদছে সেই তো ভার বওয়া পদার্থ। এখানে আমি বলতে কবি নয়, আমি-আমার করে যেটা কান্নাকাটি করে সেই সাধারণ পদার্থটি। ...আমি জানি শাক্সাহানের এই অংশটি দুর্বোধ্য। তাই এক সময়ে এটাকে বর্জন করেছিলুম। তার পরে ভাবলুম কে বোঝে কে না বোঝে সে কথার বিচার আমি করতে যাব কেন, তোমাদের মত অধ্যাপকদের আক্কেল-পাঁতের চর্চা পদার্থ না রেখে গেলে ছাত্রমণ্ডলীদের ধাঁধা লাগবে কী উপায়ে?”—সুতরাং বোধহয় এখানে বোঝা গেল আবৃত্তিকারের এক্ষেত্রে দায়িত্বটা কত গুরুতর। শব্দকে সঞ্জীবিত করে শ্রোতার মনে ভাব ও অর্থকে সঞ্চারিত করা প্রক্রিয়ার তাই মনে হয় কোনো ‘মেড-ইজি’ নেই। তবে নিছক পাঠ বা উচ্চারণে কাজটা হবে না—সেটা জানা থাকা এবং বোঝা জরুরী ব্যাপার। আসলে কবি হুনিশ্চিত অর্থ নিয়ে পাঠক বা শ্রোতাকে যেখানে চালিত করতে চান সেখানে আবৃত্তিকারের কাজ মননধর্মী এবং হার্ভি স্বর প্রক্ষেপণ দ্বারা শ্রোতাকে শুধু আকৃষ্ট বা আবিষ্ট করা নয়, প্রাণিত করা, উদ্বুদ্ধ করা ভাব ও রস-ব্যঞ্জনা। প্রয়োজনে ছন্দের একটু-আধটু হেরফের ঘটিয়ে (মূল কাঠামোটা অতি অবশ্যই বদলানো যাবে না) ভাবের বৈচিত্র্য কিংবা গভীরতা আনতে পারেন আবৃত্তিকার। কাজটাকে বলা যায় অনেকটা কবিতা-রূপ ভিতের ওপর শব্দের ইমারত গড়া কিংবা নির্দিষ্ট কোনো ক্যানভাসে ছবি আঁকার মতো—নানান শেড, নানান আঁকি-বুকি দিয়ে চিত্রকর যেমন বিচিত্র মুড সৃষ্টি করেন, স্থপতি যেমন বিভিন্ন প্যাটার্ন সৃষ্টি করেন। অর্থাৎ সেই পুরোনো কথাটাই ঘুরে

কি করে আসছে, আবৃত্তিকারের কাজ হলো শব্দের প্রতিমা গড়া। কি করে হবে, কেমন করে হবে সেটা ভাবার বা প্রয়োগ করার দায়িত্ব আবৃত্তিকারের। মোট কথা কোনো ছোটো চিত্রকর্ম বা স্থাপত্যকর্ম ঠিক এক হবে না অথচ এক মানসিকতা থাকতেও পারে আবার না-ও থাকতে পারে। মোট কথা অনেক—অনেক সংবেদনশীল মন নিয়ে আবৃত্তিকারকে কবিতা ও শ্রোতার মধ্যে ভাবের ও রসের সেতু-বন্ধনের দায় এবং দায়িত্ব অবশ্যই পালন করতে হবে, নচেৎ স্বতন্ত্র প্রয়োগ শিল্পরূপে আবৃত্তিকে সর্বজনগ্রাহ্য করে তোলা যাবে না। স্বতরাং টেকনিক বা প্রকরণগত ব্যাপারটা আবৃত্তিকারের ক্ষেত্রে হেলাফেলা করার জিনিস নয়। একটু আলোচনা করা যাক। কেউ কেউ মনে করেন বেশী করে স্বর প্রক্ষেপণে আবেগ আরোপ করলে করুণ রসের কবিতাবৃত্তি সার্থক হয়ে ওঠে। আবার কেউ কেউ ভাবেন চীৎকার করে বা উচ্চস্বরে স্বর প্রক্ষেপণ করলে বীর-রসের পরিশ্ফুটন সার্থক হবে। বলাই বাহুল্য ছোটো ধারণাই ভুল। একটা স্থনির্দিষ্ট ক্যানভাসে চিত্রশিল্পী যেমন কালোর সংঘাতে সাদাকে পরিশ্ফুটিত করে তোলেন তেমনি করুণ-রস ফোটাতে আবৃত্তিকারের স্বর প্রক্ষেপণে এমন এক দৃঢ়তা কিংবা সংহত আবেগ আনতে হবে যার দ্বারা ঊপসিত করুণ-রসের প্রকাশ স্বাযথভাবে মর্যাদামণ্ডিত হয়ে উঠবে। শব্দের ও বর্ণের মজা উপলব্ধি করলেই তাকে শ্রোতার কাছে আকর্ষণীয়ভাবে প্রকাশ করা যায় এবং বলাই বাহুল্য স্বরক্ষেপণের এই কৌশলটাই অল্পশীলনলভ্য, মনন ও প্রাণনের সাধনা দরকার। পূর্বে আমরা M ও N Sound-এর ব্যবহার সম্পর্কে বলেছি, এবার 'L' বা 'ল' শব্দের প্রয়োগ সম্পর্কে বলা যাক। গানের ক্ষেত্রে হারমোনিয়ামের স্বর-সম্প্রদেয় আমরা কোমল ও কড়ির ব্যবহারের কথা জানি। সাধারণভাবে ইংরেজি 'L' বা বাংলার 'ল' বর্ণটি নরম উচ্চারণসম্বিত বলা হয়। যেমন *Longing lingering look* বাংলার 'ললিত লবঙ্গলতা শতদলবাসিনী' কিন্তু ইংরেজিতে যদি বলি *Loud* কিংবা বাংলায় 'লেলিহান শিখা' অমনি L এবং 'ল' কড়ি বা কঠিন হয়ে গেল। স্বর প্রক্ষেপণ ক্রিয়ায় এই দুই 'ল'-এর ব্যবহারই অভ্যাসসাপেক্ষ। প্রাচ্য দার্শনিকদের মতে চাক্সগুণকে রক্ষা করতে হয় সৌরশক্তি দিয়ে আর সৌর-শক্তির আধিক্যকে কোমল করতে হবে চাক্সগুণের প্রলেপের স্নিগ্ধতায়। পাশ্চাত্য রসতাত্ত্বিক মনীষী একই কথা বলেছেন—*The heat must exist but we should know how to transfigure and overcome it* অর্থাৎ গান ও অন্যান্য স্বতন্ত্র শিল্পের মতো আবৃত্তির অন্ততম প্রকরণসিদ্ধি হলো কড়ি ও কোমলের সুসম্বিত প্রয়োগবিধি। বিজ্ঞানে বলে দু'ভাগ হাইড্রোজেন ও একভাগ অক্সিজেন মিলে জল হয়। কিন্তু জল যখন দেখি তখন কি হাইড্রোজেন বা অক্সিজেনের স্বতন্ত্র অস্তিত্ব

থাকে? দুধ, চিনি ও সুগন্ধি আতপ চালের উপযুক্ত রন্ধন দ্বারা তৈরী হই পরমায়, বা আবাদনে তৃপ্তিলাভ ঘটে কিন্তু পরমায়ে কি দুধ বা চিনি বা সুগন্ধি চালের স্বভাব গুণ পরিলক্ষিত হয়? সৌন্দর্যত্ব ও রসতত্ত্বের মূল কথাই এখানে। অ্যারিস্টটলের ভাবায় Organic unity and sense of the whole—আসলে বিভিন্ন অংশের স্বয়মবিস্তার।

আবৃত্তির ক্ষেত্রে এই স্বয়ম সামঞ্জস্যবিস্তার ষটা চাই কণ্ঠস্বর, উচ্চারণ, ছন্দযতি, ভাব এবং লাবণ্যের পারিপাট্যে। অমুশীলনের সময় এর প্রত্যেকটি আলাদা আলাদাভাবে বিচার্য হলেও প্রয়োগে কিন্তু এগুলির স্বরূপ হবে পরমায়ের।

আমরা তো জানি ব্যষ্টি মনই শিল্পস্থিতির আধার। কিন্তু মনেরও তৈরী হওয়া, শিক্ষিত হওয়া, পারিপার্শ্বিক সচেতনতা সম্পর্কে সজাগ হওয়া চাই, তবেই তো শিল্পীমন সামাজিক দায়বদ্ধ হয়ে উঠবেন এবং এইভাবেই একাধিক ব্যক্তিমন নিয়ে সমষ্টি-শিল্প প্রয়োগের শুভ সূচনা ঘটবে। জ্ঞানেক পাশ্চাত্য-শিল্প-সমালোচকের প্রাসঙ্গিক উক্তিকে স্মরণ করা যাক।

তিনি বলছেন : “মত্ত হওয়ার জগ্রে দুর্বলতা ছাড়া আর কিছুই দরকার নেই কিন্তু প্রকৃত শৈল্পিক-শ্রবণ নিজেই একটি শিল্প। শ্রোতাদের মধ্যে একটি শ্রেণী সহজেই তুষ্টিতে থাকে এবং এর ফলেই শিল্প-মর্যাদার মান ক্ষুণ্ণ হয়। এদের তেমন বিচার বোধ নেই যা শিল্প স্বয়মায়িত আনন্দ উপলব্ধির জন্ত অত্যাবশ্যক।” তাই, কারো কারো স্থূল ধারণার অমুবর্তী হয়ে আমরা যেন ভুলে না যাই যে আবৃত্তি শুধুমাত্র আবৃত্তিই, এটা অভিনয় নয়, গান নয় আর পাঠও নয়। তবে এই বৈশিষ্ট্য-বোধলাভের জন্ত সামগ্রিক অমুশীলন প্রক্রিয়ার কোনো বিকল্পও নেই। তাছাড়া সং আবৃত্তিকার তিনিই যিনি শ্রোতাদের প্রাণ-মনকে নাড়া দেওয়ার চেয়েও শ্রোতাদের সচেতন কানকে বেশী মর্যাদা দেবার চেষ্টা করেন।

রূপক বা ব্যঙ্গনাধর্মী কবিতার আবৃত্তি সম্পর্কে প্রসঙ্গত কিছু বক্তব্য নিবেদন করা যাক। কবিতা বা নির্দিষ্ট বিষয়ের প্রকৃত অর্থ শ্রোতার মনে সঞ্চারিত করা আবৃত্তিকারের কাজ, একথা আমরা পূর্বে বলেছি। কেউ হয়ত প্রশ্ন করবেন— কেন দরকার। উত্তরে বলা যায়, আধুনিক যুগের কবি বা লেখকরা যা লেখেন সেখানে নিজের কথা যেমন থাকে, বাইরের জগতের অগ্রাগ্র কথাও বেশ কিছু থাকে। ধরা যাক শব্দ ঘোষের ‘যমুনাবতী’ কবিতা। প্রথম কয়েকটি পঙ্ক্তি হলো :

“নিভন্ত এই চুল্লীতে মা

একটু আগুন দে

আরেকটু কাল বেঁচেই থাকি

বাচার আনন্দে।

নোটন নোটন পায়রাগুলি

খাঁচাতে বন্দী

দু'এক মুঠো ভাত পেলে তা

ওড়াতে মন দি'।”

এখন কবি শম্ভু ঘোষের উদ্ধৃত পঙ্ক্তিগুলির ওপর ইংরেজ কবি Thomas Hood-এর চারটি পঙ্ক্তি উদ্ধৃত করেছেন। যেমন :

One more unfortunate

Weary of breath

Rashly importunate

Gone to her death.

বলাবাহুল্য Thomas Hood-এর মূল কবিতার উদ্ধৃতাংশের ভাবস্বত্ব অবলম্বন করেই কবি শম্ভু ঘোষ তাঁর ‘ষমুনাবতী’ লিখেছেন। আবৃত্তিকার যখন শম্ভু ঘোষের কবিতাটি আবৃত্তি করবেন তাঁকে অবশ্যই Thomas Hood-এর পঙ্ক্তি ক’টির ভাবস্বত্ব উপলব্ধি করতে এবং সেই উপলব্ধির নিরিখে বাংলা পঙ্ক্তিগুলি নিষিক্ত করে তার প্রকাশভঙ্গিতে যথাযথভাবে সঞ্চারিত করতে তৎপর হতে হবে। তা যদি না হয় তাহলে—

“নিভস্ত এই চুল্লীতে মা

একটু আগুন দে

আরেকটুকাল বেঁচেই থাকি

বাঁচার আনন্দে।”

পঙ্ক্তিগুলি তিনি নিছক আর পাঁচটা পদ্য পাঠ করার মত বলবেন, বড়জোর ছন্দ রক্ষিত হবে কিন্তু কিছুতেই মূল ভাবের রসান্বাদন করাতে পারবেন না শ্রোতাকে। একবার কবি বিষ্ণু দে তাঁর এক কবিতায় একটি পঙ্ক্তি লিখলেন—“শরতের মাতিস্ আকাশ”। আমার মনে আছে—এর অর্থ করা নিয়ে কবিতাটি প্রকাশের সঙ্গে সঙ্গে তদানীন্তন পাঠকমহলে অনেক আলোচনা হয়েছিল। প্রশ্ন হলো, এই মাতিস্ কি কোনো রং? যিনি এ কথা জানেন না যে মাতিস্ একজন জগৎধরণ্য ফরাসী চিত্রশিল্পী, বিশ-শতকের সবচেয়ে বিখ্যাত ও বিতর্কিত ফরাসী চিত্রশিল্পী পাবলো পিকাসোর গুরু ছিলেন তাঁর কাছে প্রথমত কবিতাটি দুর্বোধ্য মনে হবে। দ্বিতীয়ত হয়ত তিনি পাগলের মতো ডিক্‌সনারী হাতড়ে শব্দটি খুঁজে না পেয়ে ভেবে বসবেন ‘বিষ্ণু দে কি যে ছাইপাশ লেখেন’ বা ঐ জাতীয় কোনো কিছু। কিন্তু তাঁর যদি জানা থাকতো মাতিস্ তাঁর এক বিশ্ববিখ্যাত ছবিতে (অর্ধশায়িত নারীমূর্তি) এক

অপ্রচলিত ধরনের হাল্কা নীলরং ব্যবহার করেছিলেন এবং সেই নীল-রংকে মনে করেই কবি বিষ্ণু দে তাঁর লিখিত কবিতা-পঙ্ক্তিভেদে আকাশের সেই বিশেষ নীল-রং-এর ব্যঞ্জন আনতে চাইছেন তাহলে আর কোনো গুণগোল থাকে না। হুতরাং একজন আবৃত্তিকারকে যদি শিল্পী হয়ে উঠতে হয় প্রকৃত অর্থে তাহলে তাঁকে অতি অবশ্যই জগতের সাহিত্য, চিত্রকলা, সঙ্গীত, নাটক ইত্যাদি অন্যান্য মাধ্যমগুলির সম্পর্কে সম্যক-জ্ঞানে জ্ঞানান্বিত হয়ে উঠতে হবে, নচেৎ তিনি নিজেই বা জানেন না তার রস শ্রোতাদের নিকট পরিবেশন করবেন কি করে? বিষয়টি আরো পরিষ্কারভাবে ব্যাখ্যা করার জন্য কবি সমরেন্দ্র সেনগুপ্তের একটি নিবন্ধ—“কবির চোখে আবৃত্তি” থেকে কিছু অংশ উদ্ধৃত করা যাক :

“আমাদের একজন শ্রদ্ধের আবৃত্তিকার, তাঁর কণ্ঠের সত্যিই খুব ঈর্ষণীয় কিন্তু তাঁর কবিতা-পড়া শুনেলেই আমার মনে হয় তিনি নিজে কবিতাটির অর্থ একেবারেই বোঝেন নি। কবি জীবনানন্দ দাশের ‘আট বছর আগের একদিন’ কবিতার একটি লাইন আমার মনে পড়ছে। পঙ্ক্তিটি আশা করি আপনারা সকলেই জানেন : ‘আমাদের ক্লাস্ত, ক্লাস্ত, ক্লাস্ত করে’। কবি এই ‘ক্লাস্ত’ শব্দটি তিনবার লিখলেন। যিনি কবিতাটি পড়বেন তিনি নিশ্চয়ই এই ভেবে পড়বেন যে, অর্থ নয়, কীর্তি নয়, সচ্ছলতা নয়, আরও এক বিপন্ন বিশ্বয় আমাদের অন্তর্গত রক্তের গভীরে খেলা করে, আমাদের ক্লাস্ত, ক্লা...স্ত, ক্লা...স্ত...ত করে। অর্থাৎ লক্ষ্যীয় যে ক্লাস্তিটা বাড়ছে। ‘ক্লাস্ত’ শব্দটি কবি লিখেছিলেন এই কারণে যে, তাঁর ক্লাস্তিটা ক্রমশই বেড়ে যাচ্ছে। তাঁর বিরক্তি, তাঁর দুঃখ, তাঁর হতাশা ব্যাপারটা বোঝাবার জন্য। অথচ যদি কোনো আবৃত্তিকার এভাবে পড়েন—‘আমাদের ক্লাস্ত, ক্লাস্ত, ক্লাস্ত করে’ তাহলে আমার মনে হয় পড়াটা কোনোরকমে হলেও অর্থটা পৌঁছে দেওয়া গেল না। অর্থ বোঝার সঙ্গে সঙ্গে পড়ার ভঙ্গীর অস্থাবরও প্রয়োজন আছে এবং সেই প্রয়োজনের পরিপ্রেক্ষিতেই নির্ণীত হয় আবৃত্তিকারের গুরুত্ব।

আজকাল বেশ কিছু তথাকথিত আবৃত্তিকারের কণ্ঠ মুহূর্মুহঃ, নানান জায়গায় শোনা যায়। কিন্তু অধিকাংশক্ষেত্রেই তাঁদের কবিতাপাঠ শ্রবণযোগ্য হয়ে ওঠে না। অথবা শুনেতে ভালো লাগলেও অনেকক্ষেত্রেই তাঁরা কবিতার অর্থ আমাদের কাছে পৌঁছে দিতে পারেন না এবং পারেন না বলেই আবৃত্তিকার হিসেবে তিনি সম্পূর্ণ ব্যর্থ।”

অর্থপ্রকাশের ব্যাপারেও অনেক রকম সংশয়, সংকট দেখা দেয়। এ সম্পর্কে আবৃত্তিকার শ্রীপ্রদীপ ঘোষের লিখিত বক্তব্যের কিয়দংশ উদ্ধৃত করলে ব্যাপারটা বোধ-হয় পরিষ্কার হবে—

“কবি নিজেকে প্রকাশ করেন। আবৃত্তিকার তাঁর উপলব্ধিতে তা গ্রহণ করে

পৌছে যেন শ্রোতাকে—সেই সঙ্গে নিজের বোধ, বুদ্ধি, অল্পভব, অভিজ্ঞতাও যুক্ত হতে পারে, বক্তব্যও এসে যায় হয়ত বা। শুধু কবিতা নিয়েও কম সংশয় নেই। যেমন স্বকান্তের ‘প্রিয়তমাসু’ কি বৈপ্লবিক সমাজচেতনার পরিণামী কবিতা? আমাকে অনেকে তো তাই বলেছেন। বিষ্ণু দে’র ‘ঘোড়সওয়ার’ কেউ বলেন কুমারী-মনের আকাঙ্ক্ষার, কেউ বলেন বিপ্লবের। রবীন্দ্রনাথের ‘জন্মান্তর’?—শুধুই ব্যঙ্গ না প্রচ্ছন্ন কৌতুক বেদনার! জীবনানন্দের দুঃখ কি বিষণ্ণতায় রিক্ত করে না প্রশান্ত নিলিখিতে মগ্ন? স্বকুমার রায়ের ‘আবোল তাবোল’ কি ছোটদের জন্ত, একি কমিক্যাল—হাসির কবিতা? আমার তো মনে হয়েছে সমাজসচেতনার কবিতা—নানা বৈষম্যের প্রতি বিদ্রূপের কবিতা বিচিত্র ছন্দে ও রূপকে। এমনি সব অর্থের সঙ্গে সঙ্গে পড়াও তো বদলে বদলে যাবে। যাওয়া উচিত।”—অত্যন্ত খাটি কথা। কবি যেখানে স্থানচিত্ত অর্থ নিয়ে পাঠক-শ্রোতাকে বোঝাতে বা পরিচালিত করতে চান আবৃত্তিকার সেখানে বহুবিচিত্র কল্পনার অবকাশে শ্রোতাকে শুধু আকৃষ্ট বা আবিষ্ট করারই চেষ্টা করেন না বা করবেন না, শ্রোতাকে প্রাণিত এবং উদ্বুদ্ধ করতেও তৎপর হবেন। এলিয়ট যখন ‘ফোর কোয়ার্টেটস্’ নামক তাঁর স্থবিখ্যাত স্বদীর্ঘ কবিতাগুলি রেকর্ড করার জন্ত পাঠ করেছেন তখন রেকর্ডিং-এ তাঁর মূখ্য উদ্দেশ্য ছিল কবিতার ধ্বনিতরঙ্গে পরস্পরার স্বরূপটিকে শ্রোতাদের কাছে নির্দেশ করা। পবিত্রকালে কোনো আবৃত্তিকার যখন এই কবিতাগুলিই আবৃত্তি করেন তখন এলিয়টের কণ্ঠে ব্যবহৃত ধ্বনিস্রোতের অনুসরণ করা আবৃত্তিকারের পক্ষে অত্যাবশ্যক না হতে পারে এবং না হলে সবক্ষেত্রে তা যে দোষের হবে তা বলা যায় না।

অনেকেই কবিতা আবৃত্তির সময় নাটকীয়তা আরোপ পছন্দ করেন। প্রশ্ন উঠতে পারে আবৃত্তিতে নাটকীয়তার স্থান আছে কিনা। এর উত্তরস্বরূপ বলা যায় প্রয়োজনীয়তার ব্যাপারটা নির্ভর করে কবিতার রচনাপদ্ধতির ওপর। “কুবলাখান” তো ধানিকটা নাটকীয়ভাবেই আবৃত্তি করতে হবে।

রবীন্দ্রনাথের ‘হোরিখেলা’, নজরুলের ‘কামালপাশা’ কবিতা আবৃত্তি তো নাটকীয় হবেই। কিন্তু যেটা খেয়াল রাখতে হবে তা হলো নাটকীয় অভিনয় হবে না—ছন্দ, যতি, শব্দের সঠিক উচ্চারণ, ব্যবহৃত চিত্রকল্পের ব্যঞ্জনা ফোটাতে উপযুক্ত স্বরক্লেপণ ইত্যাদির মধ্য দিয়ে কিছুটা সংযত নাট্যাবেগসহ আবৃত্তি হবে। একটা উদাহরণ দেওয়া যাক। রবীন্দ্রনাথের কাব্যনাট্য ‘কর্ণকৃত্তী সংবাদ’এর কবিকণ্ঠে রেকর্ড বোধহয় অনেকেরই শোনা আছে। কর্ণ ও কৃত্তীর বৈত-ভূমিকায় একজন পুরুষ ও একজন নারীকণ্ঠে আবৃত্তি হলে অবশ্যই আরো ভালো শোনাতো কিন্তু আমাদের স্বরণে রাখতে হবে ছ’টি চরিত্রই কবি একা বলেছেন। একদিকে কৃত্তীর মাতৃহৃদয়ের

বেদনা, আকৃতি অশ্রুদিকে সত্যনিষ্ঠ বীর কিন্তু অভিমানী কর্ণের বহুবিচিত্র নাটকীয় আবেগ পরিস্ফুটন করেও কবি কখনো আবৃত্তির নিয়মবিধি লঙ্ঘন করেন নি। স্মরণ করুন শেষ পঙ্ক্তিগুলি কী অসাধারণ সংযত ও সংহত ভঙ্গিতে বীর কর্ণের প্রবলতম অভিমান ও নির্গোড় সত্যভাষণ উচ্চারিত করেছেন কবি :

“জয়লোভে, যশোলোভে, রাজ্যলোভে অয়ি

বীরের সঙ্গতি হতে ভ্রষ্ট নাহি হই।”

কিন্তু কেউ যদি সব তরকারীতে গোলআলুর ব্যবহারের মত রবীন্দ্রনাথেরই গীতাঞ্জলি কাব্যের কোনো কবিতা নাট্যাবেগ দিয়ে আবৃত্তি করার চেষ্টা করেন তাহলে এক কথায় বলা যায় তা হবে হাস্যকর।

আবৃত্তির প্রকাশভঙ্গি প্রসঙ্গে আর একটি প্রশ্ন কেউ কেউ করতে পারেন—কবির কাছে তাঁর লেখা কবিতার যে অর্থ তা ছাড়াও আবৃত্তিকারের কাছে অশ্রু কোনো অর্থ যদি ফুটে ওঠে সেক্ষেত্রে আবৃত্তিকার কীভাবে আবৃত্তি করবেন—নিজের বোঝা অর্থে না কি? এর উত্তরে বলা যেতে পারে যে কোনো ভাল কবিতা হীরের টুকরোর মত। (রবীন্দ্রনাথ কালচারের সংজ্ঞা নির্দেশ করেছেন—কমলহীরের দ্যুতি।) হীরের যে কোনো কোণ থেকেই দেখা যাক না কেন দ্যুতি বিচ্ছুরিত হবেই। প্রকৃতপক্ষে এক একটা কোণে এক একটা আলোকরশ্মির বিচ্ছুরণ ঘটে থাকে। তেমনি কবি যা ভেবে কবিতাটি লিখেছেন তা আবৃত্তিকার যদি অশ্রু অর্থে গ্রহণ করেন এবং সেই অর্থ যদি শ্রোতার কাছে সার্থকভাবে সঞ্চারিত করতে পারেন তাতে নিশ্চয়ই দোষ নেই। কোনো অর্থ যদি অনর্থ না হয়ে আরো ব্যাপকতালাভ করে তবে ক্ষতি তো হয়ই না পরস্তু লাভজনক তো বটেই, সর্বতোভাবে কাম্যও।

সাম্প্রতিককালের অনেক আবৃত্তিকার (তার মধ্যে বেশ নামী বা গুণীও কয়েকজন আছেন) কেমন যেন এক type কর্ণের অধিকারী। ফলে নানান ধরনের কবিতা আবৃত্তির ব্যাপারে মনের দিক থেকে এঁরা কেন সেন তৈরী নয় বলে মনে হয়। ফলে, কেউ হয়ত নাটকীয় কবিতার কিংবা উচ্ছল লিরিক কবিতার আবৃত্তিতে অসাধারণ পারদর্শিতা দেখান কিন্তু অশ্রু জ্বাংতের বা অশ্রু মেজাজের কবিতায় সেই একই type কর্ণ প্রয়োগ করে হয়ত শ্রোতাকে আকর্ষণ করেন, আচ্ছন্ন করেন, এমনকি নিজস্ব জন-প্রিয়তার মূল্যে আপাত ‘ধন্য ধন্য’ ধ্বনিও শোনেন কিন্তু অনেক রসিক শ্রোতার প্রাণ ও মন ভরাতে ব্যর্থ হন। এর একটা কারণ বোধহয় এই যে, আজকের কবিতা-আবৃত্তির কাজটা আগের চেয়ে অনেক বেশি শক্ত হয়ে দাঁড়িয়েছে। আমার মনে হয় আগের দিনের আবৃত্তিকারদের চেয়ে বর্তমানের আবৃত্তিকারদের অনেক বেশী কাব্যবোধসম্পন্ন হতে হবে, আর কাব্যবোধটা তো শেখানো যায় না, শিখে নিতে হয়। এ বিষয়ে

প্রবীণ কবি শ্রীঅরুণ মিত্রের বক্তব্য উদ্ধৃত করা যাক : “আধুনিক বাংলা কবিতায় ব্যবহৃত শব্দসমষ্টি অনেক সময়েই ব্যক্তিক বা সামাজিক সংকেতবাহী, উপমা ও উৎপ্রেক্ষা যতো-না অথও তার চেয়ে বেশী টুকরো টুকরো এবং বাক্যপ্রতিমা বা রূপকল্প (অর্থ্যাৎ image) প্রায়শ উপমা-উৎপ্রেক্ষার টুকরো-সমষ্টির মস্তাজ। আজকের কবিতায় যতো-না বিবৃতি, তার চেয়ে বেশি ব্যঙ্গনা—হুম্ম, জটিল, দুরাভিসারী। ফলত, এ-কবিতা যতোখানি কানে-শোনার ও শুনে যতোখানি উপভোগ করার, ততোখানিই, কিম্বা হয়তো তার চেয়েও বেশি চোখ-দিয়ে পড়ার, নিবিষ্ট অভিনিবেশের এবং উপলব্ধির।” তাইতো শ্রীমিত্রের মতে “আজকের দিনে কবিতার পরিবহনের কাজটিকে দফল করে তুলতে হলে আবৃত্তিকারকে যেমন রীতিমতো হুম্ম সংবেদনশীল কাব্য-পাঠক হতে হবে, লক্ষ্য করতে হবে কবির mood বা মেজাজের আচমকা রকমফের, তেমনই প্রায়শই ছন্দ, মিল, কাব্যিক ভাষা ও নাটকীয় গুণের আপাত অসম্ভাব এবং এমন কি কোথাও-কোথাও কবিতায় স্পষ্ট বা যুক্তিসিদ্ধ কাঠামো বা structure-এর অভাবের দিকেও নজর রেখে আবৃত্তিকারের স্বরূপকে তার উপযোগী করে তুলতে হবে। তাঁকে স্বীয় শক্তিতে আবিষ্কার করতে হবে অ-নাটকীয়তার অন্তর্নিহিত নাটককে, বৃচ্চাপা আবেগকে চেপে রেখেও তার খরখর কাপুনি শ্রোতার কানে হুম্মকৌশলে ধরিয়ে দিতে হবে।”

বিষয়টা সত্যিই বেশ কঠিন কিন্তু তবু বলি অসম্ভব নয়। অসম্ভব নয় বলেই অনেক প্রতিবন্ধকতা সত্ত্বেও সাম্প্রতিককালে আবৃত্তিচর্চা (ব্যক্তিগত এবং প্রতিষ্ঠানগত-ভাবে) প্রয়াসে অনেক বেশি উদ্দীপনা ও উৎসাহ পরিলক্ষিত হচ্ছে। প্রাসঙ্গিক আলোচনায় অতি অবশ্যই এসে পড়ে আবৃত্তিকারের পরিবেশ বা পারিপার্শ্বিক সচেতনতার প্রশ্ন। সংস্কৃতির অগ্রাগ্রা ক্ষেত্রের মতো আবৃত্তির ক্ষেত্রেও যে চলতি কথাটা স্বরণে রাখা দরকার তা হলো পরিবেশানুযায়ী পরিবেশন। আবৃত্তিকার যত যোগ্যই হোক না কেন পরিবেশ-সচেতনতা না থাকলে তাকে ঠকতে হবে, হতাশ হতে হবে। আবৃত্তিকার মনে মনে ঠিক করে গেলেন তিনি পৃথিবী কবিতা কিম্বা বিষ্ণু দেব’র ‘স্বস্তি সত্তা ভবিষ্যৎ’ আবৃত্তি করবেন বা পাঠ করবেন। কিন্তু জায়গাটি হয়ত একটা পাঁচমিশেলি জলসার আসর, সেখানে serious কবিতা শোনার মতো serious শ্রোতার অভাব ঘটা বিচিত্র নয়। কিন্তু জায়গাটা যদি নিছক কবিতাপাঠ বা আবৃত্তির আসর হয় তাহলে আবৃত্তিকারের সততা-আন্তরিকতা-উপযুক্ততা প্রমাণের দ্বারা যথার্থ appreciation হবেই। এর অগ্র কারণ হয়ত থাকতে পারে কিন্তু আমার মনে যে কারণটা প্রবলভাবে দেখা দেয় তা হলো কবির কবিতা-পড়া আর আবৃত্তিকারের আবৃত্তি করার মধ্যে প্রকরণগত প্রভেদ। কবি যখন কবিতা পড়েন

তখন কবির ব্যক্তিত্বই প্রধান আকর্ষণ কিন্তু আবুস্তিকারকে শুধু ব্যক্তিত্ব হিসাবেই বিচার করা হয় না, তিনি কী পড়ছেন, কেমনভাবে পড়ছেন এটাই তাঁর সম্পর্কে শ্রোতাদের প্রধান আকর্ষণ হয়। এটা ঠিক কি যে-ঠিক সে বিচার না করেও বলা যায় শ্রোতারা চান আবুস্তিকার তাঁর বিষয়বস্তুর (কবিতার) পরিবেশনায় তাঁর অমুভবকে শ্রোতাদের অমুভবের জগতে এমনভাবে ব্যঞ্জিত করুন সঞ্চারিত করুন যার ফলে সেই বিষয়বস্তুর নতুন মাত্রা উদ্ভাসিত হবে। ব্যাপারটি কিন্তু বাস্তবিকপক্ষে ঘটে পরিবেশবিশেষে। উদাহরণ দিয়ে বক্তব্যকে পরিষ্কার করি। রবীন্দ্রনাথের 'দ্রাগ' কবিতাটি স্মরণ করা যাক। এই কবিতার সাধারণ অর্থ—সর্বশক্তিমানের কাছে প্রার্থনা “এ দুর্ভাগ্য দেশ হতে হে মঙ্গলময়, দূর করে দাও তুমি সর্ব তুচ্ছ ডয়”। কিন্তু এই পঙ্ক্তিটির মধ্যে একটি বিশেষ অর্থও তো আছে যা জাগ্রত প্রতিবাদী চরিত্রের মানুষের সংকল্পগ্রহণের অমোঘ মন্ত্ররূপে কাজ করে। পাঠকরা তো জানেন রবীন্দ্রনাথেরই রচনা (কোমলভাবের ব্যঙ্গনাথরূপে) ‘আমার সোনার বাংলা আমি তোমায় ভালবাসি’ পঙ্ক্তিটি মুক্তিযুদ্ধের সময় লক্ষ লক্ষ বাঙালীকে কিভাবে আলোড়িত, উদ্বোধিত করেছিল এবং তারই ফলশ্রুতিরূপে বোধহয় এই রবীন্দ্রসঙ্গীতটি আজ বাংলাদেশের জাতীয় সঙ্গীতরূপে সর্বজনস্বীকৃতি পেয়েছে। এই প্রসঙ্গে Black Poetদের Black Poems-এর কথা এসে পড়ে। আমাদের কাছে মোলায়েজ একজন বীর শহিদ যিনি হাসিমুখে ফাঁসির দণ্ড বরণ করেছেন। আমাদের দেশের কোনো আবুস্তিকার যখন মোলায়েজের কোনো কবিতার অমুভাব আবুস্তি করবেন তখন ঐ বীর শহিদের বীরত্বের এক কল্পিত চেহারাটিই তিনি অমুভব করেছেন। কিন্তু মোলায়েজের দেশের একজন স্বাধীনতা-সংগ্রামী কোনো কবি (যারা নিজেদের Black Poetরূপে বিশেষভাবে চিহ্নিত করে থাকেন) যখন ঐ মোলায়েজেরই কোনো কবিতা আবুস্তি করবেন তখন তাঁর সামনে কোনো কল্পিত অমুভব নয়, বাস্তব অভিজ্ঞতা-স্বচ্ছ সেই Black Poet তখন একটা অত্যাচারিত, অপমানিত লালিত দেশের মরণপণ-করা লড়াই স্পর্ধিত মানুষ যে তার জীবন-আপনজন-সমাজ এমনকি সর্ব পণ রেখেও জয়ের স্বপ্নে অটল-অচল। হয়ত তাঁর উচ্চারণে কবিতার অনেক সর্ভ লজ্জিত হবে কিন্তু তবু সেই উচ্চারণে যে বিশেষভাবে স্বতন্ত্র এক অমুভূতির প্রকাশ মিলবে তার মূল্য কিন্তু অপরিসীম। এটাকেই বোধহয় রম্যা রগ্যা বলেছেন instigation,—যা কিনা শিল্পকৃষ্টির অন্য উদ্দেশ্য entertainment-এর থেকে আরো বেশী গভীর কোনো মাত্রা ব্যঞ্জিত করার উদ্দেশ্যকে সার্থক করে।

এখন এই যে Instigation-এর কথা বা সংহত প্রতিক্রিয়ার কথা বললাম সে সম্পর্কে অন্য একদিকের বিষয়ে নিবেদন করি বন্ধু-আবুস্তিকার শ্রীপ্রদীপ ঘোষের

জবানিতে : “আমি অবশ্য এমন ধরনের প্রতিক্রিয়ার কথা বলছি না যেমন করে ‘আমাদের সংগ্রাম চলবেই চলবেই’ ব’লে সেই fade in fade out ক’রে কণ্ঠস্বরের নানারকম খেলা দেখিয়ে আমরা খুব উদ্বেগজনকভাবে অল্প একটা জায়গায় চলে বাই। আমাদের মানসিক প্রস্তুতি সেইভাবে বাধি না এবং শ্রোতাকেও আমরা সেইভাবে মানসিক প্রস্তুতির সুযোগ দিই না। মোটামুটি কণ্ঠের কারুকার্যে খুব মগ্ন-মুগ্ধ হয়ে তাঁরা যেমন কবিতার আসল বক্তব্য থেকে স’রে যান, আমি সেই পরিস্থিতির কথা বলছি না। খুব স্পষ্টভাবে ‘আমাদের সংগ্রাম চলবেই’ বলা যায় এবং ঠাণ্ডাঘরের প্রকোষ্ঠে নিছক বিনোদনের উদ্দেশ্যে তা যদি না হয়, যদি সে রকম অর্থে, সে রকম পরিবেশে সেটা পরিবেশন করা যায়, তাহলে সত্যিই ‘আমাদের সংগ্রাম চলবেই’ এই কথাগুলি উচ্চারণের সঙ্গে সঙ্গে কোনো সংগ্রামের প্রস্তুতি এবং বাত্মা শুরু হতে পারে।

“আপনারা নিশ্চয় জানেন এটা সিকান্দার আবু জাফরের কবিতা এবং এটা লেখাও হয়েছিল একটি সংগ্রামের পটভূমি থেকেই। যখন কতিমা জিন্না হেরে গিয়েছিলেন মহম্মদ আলি—আয়ুবশাহীর বিরুদ্ধে, তখন এটা লেখা হয় এবং এই কবিতাকে কেন্দ্র ক’রে সেখানকার মানুষ শপথ নিয়েছিলেন যে, ‘আমরা এই মিলিটারি শাসনের বিরুদ্ধে লড়াই করবো।’ তাই এটা কিন্তু লড়াইয়ের কবিতা। কিন্তু আজ তাকে আমরা যখন এপারে পড়ি তখন কিন্তু কবিতার ব্যঙ্গনা ঐ অর্থে আমরা প্রকাশ করি না। শ্রোতারও কণ্ঠের নানারকম কারুকার্যে মোটামুটি তৃপ্ত হয়েই চলে যান। এখানে কবিতার মূল থেকে আবৃত্তিকার ও শ্রোতা উভয়েই স’রে আসছেন। তার যে পটভূমি, সেই পটভূমির সঙ্গে পরিচয় নেই ব’লেই এই ঘটনাটা ঘটছে।”

স্বভাবতই একটি বিষয়ে আলোচনার ব্যাপার এসে পড়ে যদি কিনা আবৃত্তিকে স্বতন্ত্র প্রয়োগশিল্প মনে করা হয় বা মেনে নেওয়া হয়। বিষয়টি হলো গণ-আবৃত্তির সম্ভাবনা এবং প্রাসঙ্গিকতা। আমার মনে হয় গণ-সঙ্গীত, গণ-নাট্যের মতোই গণ-আবৃত্তির প্রাসঙ্গিকতা আছে, তবে সম্ভাবনার ব্যাপারটা বিতর্কসাপেক্ষ, কারণ বঙ্গসংস্কৃতির আদিনায়ে বয়সের দিক থেকে স্বতন্ত্র প্রয়োগশিল্পরূপে আবৃত্তি কনিষ্ঠতম। অবশ্য এই কথা বলে আমি সম্ভাবনার সম্পর্কে কোনো সন্দেহ পোষণ করছি না যেমন, তেমন সম্ভাবনার পথে বাধার ব্যাপারটাও মনে রাখতে বলছি। প্রাসঙ্গিকতা ও সম্ভাবনার স্ব-পক্ষে প্রথমে আমরা বক্তব্য ও যুক্তিগুলি বিশ্লেষণ করে দেখাবো, তারপর বিপক্ষের বক্তব্য ও যুক্তির কথা আসবে। গণ-আবৃত্তির স্ব-পক্ষে বর্তমান বাংলা তথা ভারতের প্রবীণতম নাট্যকার সম্ভ্রমচন্দ্র শ্রীকান্তের মন্থন দ্বারা এক সাক্ষাৎকারে বলেছিলেন :

“আবৃত্তি সাধারণতঃ শিক্ষিত মানুষেরই উপভোগ্য হয়ে রয়েছে। কিন্তু এই নিরক্ষর দেশে গ্রামে গঞ্জে সাধারণ মানুষের কাছে আবৃত্তির মাধ্যমে কোনো ভাব প্রচার করতে গেলে সেই ভাবটিকে সাধারণ মানুষের বোধগম্য ভাষায় বিশেষভাবে রচনা করতে হবে। এই প্রসঙ্গে বক্তৃতার কথা আমার মনে হচ্ছে। বক্তৃতা শিক্ষিত এবং অশিক্ষিত মানুষ সবাই শোনে এবং বোঝেও। তাই আমার বিশ্বাস সাধারণ মানুষ যদি বক্তৃতা বুঝতে পারে তবে আবৃত্তিও আরো বেশি ভালো বুঝতে পারবে।... আবৃত্তিকে গণশিল্পে পরিণত করতে হলে এ বিষয়ে আবৃত্তিশিল্পীকে অবহিত হতেই হবে।...আগেকার দিনে যাত্রাপালা, নাটক ইত্যাদি গ্রামে গঞ্জে পরিবেশিত হতো, সেখানেও গুরুগম্ভীর সংস্কৃতশব্দের উচ্চারণভঙ্গি এবং বক্তার চোখমুখ ও দৈহিক সঞ্চালন এসব দুর্লভ শব্দগুলিকে অর্থবান এবং প্রাণবন্ত করে তুলতো—সঠিক উচ্চারণ তো আবৃত্তিরই একটি পরম বৈশিষ্ট্য।...জাতীয় প্রয়োজনে আমাদের নাটক উৎসর্গীকৃত, চিরদিনই একথা আমি মনেপ্রাণে বিশ্বাস করে এসেছি।...আবৃত্তিও আমাদের জাতীয় সংগ্রামের একটি দুর্ধর্ষ হাতিয়ার হয়ে উঠতে পারে এবং তার প্রয়োজনও খুব বেশি।...সমাজতন্ত্রের জন্য ঐক্যবদ্ধ জাতীয় সংগ্রামে প্রচার মাধ্যম খুব সহজ ও হুলস্থূল হওয়া দরকার। আজ আমার মনে হচ্ছে গণ-জাগরণের মহা অভিযানে আবৃত্তিও সহজেই জয়যুক্ত হতে পারে।”

এবার বক্তব্য নিবেদন করা যাক প্রখ্যাত জীবনরসিক প্রবীণ চিত্রশিল্পী শ্রীদেবব্রত মুখোপাধ্যায়ের প্রাসঙ্গিক ধারণা, যিনি বলে থাকেন “আমার ছবি আর বটুকদার (কবি জ্যোতিরিন্দ্র মৈত্র) ‘মধু বংশীর গলি’ দুটোই শানিত অন্ত।” ‘বান্ধীকি স্মরণ’ পত্রিকা থেকে নেওয়া এক সাক্ষাৎকারে শ্রীমুখোপাধ্যায় বলেছিলেন :

“আমি সমবেত আবৃত্তি শ্রষ্টাদের অন্ততম, I. P. T. A. মধ্যে বটুকদার (কবি জ্যোতিরিন্দ্র মৈত্র) সহযোগী হবার সৌভাগ্য আমার অনেকবার হয়েছিল। স্বভাবতই দেখেছি জনসংযোগের ক্ষেত্রে সমবেত আবৃত্তির ভূমিকা অত্যন্ত সংবেদনশীল। দেখেছি জীবনধর্মী কবিতা আবৃত্তির সময় শ্রাবকস্বরের ভেতর থেকে প্রাণ খুলে যোগ দিতেন বহু আগ্রহী কণ্ঠ। এখানেই সমবেত আবৃত্তির জয় একক আবৃত্তির থেকে বেশি। একক আবৃত্তি অনেকটা দরবারী সঙ্গীতের মতো। তার তাল, লয় বা ছোট ছোট মীড়ের কাজ রসিক কর্ণকেই আনন্দ দেয়, জনসমষ্টিকে একাত্ম করতে পারে না।”

আবার আরো একটি মত শোনা যায় : “যে কবিতার ভেতর গল্প আছে এবং ছন্দ আছে সেই কবিতার আবৃত্তিই বেশি জনসংযোগ রক্ষা করে।”

গণ-আবৃত্তির বিপক্ষে যারা বলেন তাঁদের প্রধান যুক্তিই হলো আবৃত্তিশিল্প

এখনো পর্যন্ত একটা Composite form পায়নি, ফলে গণশিল্পের বৃহৎ আনিয়ার কার্যকরী ভূমিকা গ্রহণ করবার মতো নিষ্কণ ক্ষমতা এখনো সে অর্জন করেনি।

আবৃত্তিকে গণ-শিল্পের পর্দায়ে উন্নীত করতে কতকগুলি কাজ বোধহয় করা অসম্ভব নয়। যথা :

(১) সামাজিক আন্দোলনের কাজে লাগানো। জাতিভেদ, গণপ্রথা, বিচ্ছিন্নতা-বাদ ইত্যাদি জাতীয় সমস্যাগুলির ভয়াবহতা একক, দৈত বা সমবেত আবৃত্তির মাধ্যমে তুলে ধরতে পারলে বক্তৃতা বা আলোচনার চেয়েও বেশী কাজ পাওয়া যেতে পারে।

(২) এদেশে আমরা সাধারণত বক্তৃতা দিয়ে মনীষী-তর্পণ সমাধান করি। হয়তো কখনো গানের ব্যবস্থাও করা হয়। কিন্তু মনীষীদের বাণী বা রচনা যদি ভাল আবৃত্তির দ্বারা সম্প্রচারণের ব্যবস্থা করা যায় তাহলে আবেদনটা বোধহয় অনেক বেশী গভীর ও কার্যকরী হবে।

(৩) আমরা শ্রদ্ধাবাসরে কীর্তনগানের ব্যবস্থা কেউ কেউ করি। ভাল কীর্তনগায়ক এখন নেই বললেই চলে। ফলে পারিবারিক ঐতিহ্য ও মর্যাদারক্ষার জন্য যেন-তেন-প্রকারেণ কীর্তনের আয়োজন অধিকাংশক্ষেত্রে বিরক্তির কারণ হয়ে ওঠে। বাংলা সাহিত্যে বেশ কিছু উচুমানের শোক-কবিতা রচিত হয়েছে। এই কবিতাগুলি উপযুক্তভাবে যদি আবৃত্তি করানোর ব্যবস্থা করা যায় তাহলে শ্রদ্ধাবাসরের মর্যাদা ও গাভীর্থ যেমন বজায় থাকে তেমনি শোকার্ভ আত্মীয়স্বজনেরও সাহসনার অবলম্বন হয়।

আমার মনে হয় বিতর্কে প্রবেশ না করে বলা যেতে পারে ৩০/৪০ বছর আগে পর্যন্ত আবৃত্তির চল ছিল কিছু মাহুকের ব্যক্তিগত আকর্ষণ-বৃদ্ধি, কিন্তু এখন সে অবস্থা কেটে গেছে। শুধুমাত্র আবৃত্তি পরিবেশন দিয়েই অনেক আয়গায় ৩/৪ ঘণ্টার অহুষ্ঠান হচ্ছে। তাছাড়া আগে কবিতাপাঠ হবে শুনে লোক পেয়ে লোকে চলে যেতো, এখন কিন্তু কবিতা পড়া হবে শুনে লোকে আসতে আরম্ভ করেছে এবং তা ঐ আবৃত্তি করার ফলেই। স্বতরাং পরীক্ষা-নিরীক্ষার মধ্য দিয়ে গণ-আবৃত্তির সার্থকতার দিকে এগিয়ে যেতে পারা যায় বা সম্ভব।

আমরা পূর্ববর্তী অঙ্গীকার-পর্বতে বলেছি যে, আবৃত্তিকার হতে হলে প্রধানত প্রয়োজন অহুসরণ ও অহুশীলন, অহুকরণ নয়। এই কথাটিরই একটু বিস্তৃত ব্যাখ্যান বোধহয় প্রয়োজন এবং তা করেই আমরা এই অধ্যায়ের আলোচনায় উপসংহার টানব।

আমরা অনেকেই জানি কোনো বড় শিল্পীর অসাধারণ কৃতিত্ব (ইংরেজিতে থাকে

বলে মাস্টার-পিস্) দু'একটির বেশী হয় না। শ্রীশঙ্কু মিঞের আবৃত্তির মাস্টার-পিস্‌রূপে উল্লেখ করা যায় (বলাই বাহুল্য এ নির্বাচন সম্পূর্ণরূপে আমার নিজের, স্বতরাং মতান্তর হতেই পারে) 'মধুবংশীর গলি' ও 'নীলমণিলতা'; কাজী সব্যসাচীর 'বিত্রোহী' ও 'উষাঙ্ক'; দেবভুলাল বন্দ্যোপাধ্যায়ের 'জয়ভূমির প্রতি'; প্রদীপ ঘোষের 'কামালপাশা' ও 'তোতাকাহিনী'।

এখন প্রশ্ন হলো, কোনো মাস্টার-পিস্ (এক্ষেত্রে জ্যোতিরিন্দ্র মৈত্র রচিত 'মধুবংশীর গলি' এবং নজরুল-এর 'কামালপাশা') কবিতা অল্প কোনো আবৃত্তিকার কি আবৃত্তি করবেন না? সবিনয়ে বলব, না করাই ভাল। কারণ মধুবংশীর গলি এবং কামালপাশা কবিতা দু'টির আবৃত্তি শ্রীশঙ্কু মিঞ ও শ্রীপ্রদীপ ঘোষ শহর-শহরতলী-গ্রাম-গঞ্জে অসংখ্যবার আবৃত্তি করে বে জনপ্রিয়তা লাভ করেছেন তা তাঁদেরই প্রাণ্য, অল্প কেউ তার ভাগ নিতে গেলে হয় নিছক অহুসরণ করে হান্তাম্পদ হবেন নচেৎ অল্প কোনোভাবে করে নিজের গৌরববৃদ্ধির পরিবর্তে ব্যর্থ হবেন। তাছাড়া কবিতার তো অভাব নেই, অল্প আবৃত্তিকাররা অল্প কোনো কবিতা আবৃত্তি করে অহুরূপ গৌরব-লাভ তো অবশ্যই করতে পারেন।

প্রত্যেক শিক্ষার্থীকে এবং শিক্ষকেও কিছু-না-কিছু অহুসরণ করতেই হয়। তারপর আসে অহুসীলনের পালা। কিন্তু প্রত্যেক শিক্ষার্থীরই নিজের মতো করে ভাবনাচিন্তা করতে ও শিখতে হয়। তার প্রচেষ্টা হওয়া উচিত যার কাছে শিখছেন বা যাকে অহুসরণ করছেন তাঁকে অতিক্রম করা অথবা স্বতন্ত্র কোনো ভূমিতে নিজের মতো করে দাঁড়াতে শেখা। আবৃত্তির সব কিছু প্রকরণেই বত বেশি তিনি স্বাভাব্য অর্জন করতে পারবেন তত বেশী তিনি শিল্পীরূপে সার্থক হবেন। স্বতরাং, তার স্বতন্ত্র শিল্পীরূপে গড়ে উঠতে এবং প্রতিষ্ঠা পেতে শিক্ষকের অহুবর্তী হওয়া ভাল কিন্তু অহুকারী হওয়া কাক্ষিত নয়।

প্রসঙ্গত তথ্যগত দিক থেকে উল্লেখ্য (১) শিলিগুড়ি বেতারকেন্দ্র থেকে আবৃত্তির তত্ত্ব ও প্রয়োগ বিষয়ে একটি চল্লিশ মিনিটের উদাহরণসহ আপোচনা শ্রীঅসীম বেঙ্গ-এর প্রযোজনায় বর্তমান নিবন্ধকার ১৯৭৮ খৃষ্টাব্দে সর্বপ্রথম করেন। (২) কলকাতা বেতার-কেন্দ্র থেকে শ্রীঅজিত বসুই সম্ভবত সর্বপ্রথম আবৃত্তি বিষয়ে একটি তথ্যসমৃদ্ধ বেতার-বিচিত্রা প্রযোজনা করেন (সাল তারিখ ঠিক স্মরণে নেই), যদিও কলকাতা কেন্দ্রে একক অহুষ্ঠান চল্লিশের দশকেই শুরু হয়।

॥ চতুর্থ ভাগ : দ্বৈত ও সমবেত আবৃত্তির রূপরেখা প্রসঙ্গে ॥

সাম্প্রতিককালের শ্রোতাদের কাছে অন্তত দ্বৈত ও সমবেত আবৃত্তির প্রয়োজনীয়তা এবং সম্ভাব্যতা সম্পর্কে ব্যাখ্যা করার প্রয়োজন নেই, কিন্তু ব্যাপারটা বছর ৩০।৩৫ আগেও করতে হয়েছে, বোঝাতে হয়েছে সমবেত এবং দ্বৈত গানের মতো সমবেত ও দ্বৈত আবৃত্তির প্রাসঙ্গিকতা ও উপযোগিতা আছে। তাছাড়া আবৃত্তিকে সাধারণ মাহুষের মধ্যে অধিকতর কার্যকরীরূপে পৌঁছে দেবার ব্যাপারে একক আবৃত্তির চেয়ে দ্বৈত ও সমবেত আবৃত্তির উপযোগিতা ও তাৎপথ উল্লেখযোগ্য। একক আবৃত্তি প্রধানত ব্যক্তিগত চর্চার জিনিস, যদিও কে আবৃত্তি করছেন সেই চিন্তা না করে কি আবৃত্তি করছেন সেই বিষয়টি অধিকতর জরুরী হওয়া উচিত। আর দ্বৈত ও সমবেত আবৃত্তির ক্ষেত্রে কি এবং কেমনভাবে করা হচ্ছে সেটাই জরুরী হুতরাং ব্যক্তিগত মেজাজে দ্বৈত ও সমবেত আবৃত্তি সার্থক হতে পারে না।

দ্বৈত ও সমবেত আবৃত্তির ক্ষেত্রে প্রয়োজন :

প্রথমত, একজন কর্ণধার—যিনি সংশ্লিষ্ট সকলকে একজোট করে একত্বের কথা বলবেন এবং তাঁকে যথেষ্ট স্থিতিশীল হতে হবে প্রয়োগের পদ্ধতিতে, নয়তো ঘন ঘন মত পান্টালে কোনো কিছুই দানা বাঁধবে না।

দ্বিতীয়ত, বিষয় বা কবিতা নির্বাচন। আবৃত্তিযোগ্য সব বিষয় বা কবিতা দ্বৈত ও সমবেত আবৃত্তিতে উপযুক্ত না হতে পারে। সমবেত আবৃত্তির দলে যত বেশি লোক হবেন, শব্দায়ন, বাক্যবিভাগ ও বিষয়বস্তু তত বেশি সাধারণ হওয়া প্রয়োজন।

তৃতীয়ত এবং সর্বোপরি হৃৎকল, কণ্ঠের অহুশীলনসিদ্ধ ও ঋদ্ধ একক আবৃত্তিকার যদি দ্বৈত ও সমবেত আবৃত্তির শিল্পী হন তবেই ইম্পিত সার্থকতা পাওয়া যেতে পারে। অনেকের ধারণা প্রচলিত একক আবৃত্তির চেয়ে দ্বৈত বা সমবেত আবৃত্তি করা অনেক সহজ কাজ। সবিনয়ে বলব—এ ধারণাটা সম্পূর্ণ ভুল। গানের ক্ষেত্রে যেমন একক গীত-কুশলতা দ্বৈত ও সমবেত সঙ্গীতের ক্ষেত্রে সার্থকতাবাহী, আবৃত্তির ক্ষেত্রেও ব্যাপারটা একই রকমের সত্য।

দ্বৈত ও সমবেত আবৃত্তি প্রকৃতপক্ষে সাম্প্রতিককালের নতুন আবিষ্কার নয়, যদিও সাম্প্রতিককালে বহুবিচিত্র প্রয়োগের নানান পরীক্ষা-নিরীক্ষা চলছে।

একক কণ্ঠে কিছু কিছু জিনিস বলা বা পৌঁছে দেওয়া অনেক সময় বেশ দুর্কঠ মনে হয় সেক্ষেত্রে বলাই বাহুল্য একাধিক কণ্ঠে তা অনেক বেশী জোরালোভাবে (এবং বোধহয়, কম আয়াসে) অনেক সার্থকভাবে অনেকদূর পৌঁছে দেওয়া যায়। কিন্তু

বৈত ও সমবেত আবৃত্তিতে কোনো বিষয়বস্তু উচ্চকিত এককস্বরূপে পৌঁছে দিতে গেলে যে ধৈর্যশীল কঠোর অহুশীলন প্রয়োজন সেটা ভুলে গেলে চলবে না। উদাহরণ দিয়ে বক্তব্য বিষয়কে ব্যাখ্যা করা বাক :—আমরা জানি মধুসূদনের কোনো কোনো কবিতা আবৃত্তি করতে গেলে শব্দের ব্যঞ্জনাকে অর্গানের শব্দের মতো বিধৃত করতে হবে। যেমন—

“ভূতরূপ সিদ্ধুজলে গড়ায়ে পড়িল বৎসর
কালের ঢেউ, ঢেউয়ের গমনে। নিত্যগামী রথচক্র
নীরবে ঘুরিল আবার আয়ুর পথে। হৃদয়কাননে
কতশত আশালতা শুকায়ে মরিল, হায়রে
কবো তা কারে, কবো তা কেমনে?”

—এই যে প্রতিটি শব্দের ভিতর ধ্বনির বিস্তার, ইংরেজিতে বাকে বলে *oceanic rolling*-এর মেজাজ, অথচ বেশ গভীর মহৎ বিবাদেব স্বর, এটাকে পরিশীলিত একক আবৃত্তিকণ্ঠে পরিবেশন করা হয়ত সম্ভব কিন্তু সমবেত কণ্ঠে কি করা যাবে? কিন্তু রবীন্দ্রনাথের এবার ফিরাও মোরে কবিতায় যেখানে বলা হচ্ছে : “অন্ন চাই, প্রাণ চাই, আলো চাই, চাই মুক্ত বায়ু। চাই বল, চাই স্বাস্থ্য, আনন্দ উজ্জল পরমাণু। সাহস-বিধ্বত বন্ধপট”। এখানে কিন্তু সমবেত আবৃত্তিতে অনেক বেশী *effect* পাওয়া যাবে যদি ঐ পঙক্তিগুলিকে অহুশীলনলব্ধ পরিশীলিত কণ্ঠস্বরে একক স্বররূপে পৌঁছে দেওয়া যায়। কিন্তু এ ব্যাপারে স্বভাবতই সংশয় ও প্রশ্ন দেখা দেবে। এতো অহুশীলন, সময়, ধৈর্য কি আমাদের এই ব্যস্তসমস্ত যুগে সহজলভ্য হবে? স্বভাবতই অনেক সুপ্রতিষ্ঠিত ও সুখ্যাত সংগীত প্রতিষ্ঠানের শিল্পীদের সমবেত-সংগীতে যেমন বেশ কিছু বিচ্যুতি লক্ষ্য করা যায় বা যাচ্ছে তেমনি সাম্প্রতিককালের অনেক আবৃত্তি সংস্থার সমবেত আবৃত্তিতেও উচ্চকিত একক স্বর হয়ে ওঠার পথে বাধাস্বরূপ নানান ক্রটি পরিলক্ষিত করা যায়। একটা আপাত সহজ রাস্তা অবশ্য অনেকেই গ্রহণ করেছেন এবং তা হলো হারমোনাইজেশন, যে পদ্ধতি অতীতে গ্রীক নাটকের কোরাসে কিংবা বৈদিক মন্ত্র উচ্চারণে ব্যবহৃত হোত। কিন্তু সব কবিতা তো হারমোনাইজ করা যায় না। ধরা বাক সত্যেন দত্তের ‘দূরের পাল্লা’ কবিতা। এর কয়েকটি লাইন সমবেত আবৃত্তির পক্ষে খুবই উপযোগী। যেমন :

ছিপখান্ তিন দাঁড়—

চৌপদ দিন-ভোর

চুপচাপ এই ডুব

জায় ডুব চুপচুপ

তিনজন মাল্লা

জায় দূর পাল্লা।

জায় পান-কোট,

ঘোমটার বউটি।

—এই পঙক্তিগুলি হারমোনাইজ করলে যে একেকট পাওয়া যাবে তার চেয়ে অনেক বেশী একেকট মিলবে যদি ভিন্ন ভিন্ন পঙক্তি ভিন্ন গলায় ঠিক ঠিক উচ্চারণ করা যায়। আবার স্বভাষ মুখোপাধ্যায়ের পদ্যাতিক কাব্যের একটি কবিতার যেখানে বলা হচ্ছে :

“অগ্নিকোণের তল্লাট জুড়ে
দ্রুত ঝড়ে তোলপাড় কালাপানি
খুন হয়ে যায় সাদা সাদা ফেনা
ঘুমভাঙা দলবদ্ধ ঢেউয়ের
ক্ষুধার তলোয়ারে।
বনেজঙ্গলে ঝটপট করে
প্রতিহিংসার পাখা.....।”

—এই পঙক্তিগুলি কিন্তু জোরালো সমবেতকণ্ঠে বক্তব্যধর্মী প্রতিল্পর্ধী কিম্বা প্রতিবাদের বা সঙ্কল্পের ভিত্তিতে উচ্চারণ করতে পারলে শ্রোতাদের সত্যিসত্যিই উদ্দীপ্ত করে তোলা যাবে। বলা বাহুল্য একক আবৃত্তির ক্ষেত্রে শব্দের মূখ্য ব্যঞ্জন প্রকাশের কান্ধকাজের চেয়ে সোজাহুজি শ্রোতার দিকে নিক্ষিপ্ত করার ব্যাপারটাই এখানে সবচেয়ে বেশী প্রয়োজনীয়, নচেৎ ভাবব্যঞ্জন প্রকাশের অতি আগ্রহে এ জাতীয় প্রতিবাদী কবিতায় অর্থহানি ঘটে যেতে পারে। মস্তকের মতো মস্ত্রিত হয়ে শ্রোতাদের আলোড়িত করানোটাই এখানে প্রধান উদ্দেশ্য। কিন্তু এই কাজে, আবার বলছি, কর্ণধারের নির্দেশমত সমবেত কণ্ঠগুলির প্রত্যেকের স্বশৃঙ্খল অস্থূলীলনের কোনো বিকল্প নেই বা হবে সার্থকতাবাহী। আবার, একক কণ্ঠের চেয়ে সমবেতকণ্ঠে (শিশুদের দ্বারা) যদি অল্পদাশংকর রায়ের ছড়ার পঙক্তিগুলি—

তেলের শিশি ভাঙলো বলে খুঁকুর 'পরে রাগ করো
তোমরা যে সব বুড়ো খোকা ভারত ভেঙে ভাগ করো

তারবেলা ইত্যাদি

আবৃত্তি করা হয় তবে আমি মনে করি অনেক বেশী কার্যকরী হবে। ইদানীং সমবেত আবৃত্তি নিয়ে বহুবিচিত্র পরীক্ষা-নিরীক্ষা হচ্ছে এবং বলাই বাহুল্য, তা শেষ পর্যন্ত বোধহয় শুভকর হবে। রবীন্দ্রনাথের কাহিনীমূলক কবিতা ‘দেবতার গ্রাস’, ‘হোরি-বেলা’ কিম্বা ‘শিশুতীর্থ’; বিষ্ণু দের ‘স্বতিসস্তা ভবিষ্যৎ’, রাম বহুর ‘পরান মাঝি ডাক দিয়েছে’, এমন কি নজরুলের ‘বিদ্রোহী’ কবিতার সমবেতকণ্ঠে প্রয়োগপরীক্ষা করা যেতে পারে বলে আমার মনে হয়।

পাঠকপাঠিকাদের কৌতুহল চরিতার্থতার জন্য কয়েকটি কবিতাংশ উদ্ধৃত করছি যেগুলি দ্বৈত বা সমবেত আবৃত্তির জন্য পরীক্ষা করা যেতে পারে। যেমন—

(১) মুক্তি যুদ্ধের পর বাংলাদেশে যখন গঠমানতার জন্ত নতুন চেতনার সঞ্চার হলো সেই অবস্থায় প্রবাসী এক মুক্তিফৌজের জবানবীতে লেখা দাঁউদ হারদারের কবিতা ‘যদি ফেরাও’ থেকে :

...তুমি শ্মশানে গিয়েছ কোনদিন—পুড়েছ ?—ত্যাগো এই আমি
পুড়েছি এবং জল ও আগুনকে একই সঙ্গে ধারণ করে বেঁচে আছি
—তাহলে এবার আমি হুংপিও ছিঁড়ে এনে বলতে পারি,

বাংলাদেশ আমার জনক ।

লোকশ্রুত নাগরিক আমি নই, 'তবু আত্মার অধিক মৃত্যুকে ঘেঁটে দেখি
রক্ত, প্রেম, যুদ্ধ, বশ্মা, মহামারী সবই প্রসন্ন গুরুয়া রঙে

এই আমারি অণুতে পরমাণুতে

কনকলতার মতো তীব্র জড়িয়ে আছে ।

আমাকে ফিরতে বলো, কিন্তু মনে রেখো

আমার নির্মাণ এবং অবস্থান কুমারীর স্তনের মতো

গম্ভীর এবং অটল । অবশ্য যদি ভাবো, ‘আমার, আমার ব’লে

কিছু নেই’, তবে বুরুক্ষেত্রে আমি একাই কৃষ্ণ এবং অজুঁন ।

যে তোমার স্বজন তাকে তুমি অস্ত্রবীক্ষে পাঠাও, দেখবে

প্রত্যেকটি মানচিত্রে এই আমারি অবস্থান ।

যদি আমাকে দৃশ্যাবলী থেকে চোখ ফিরাতে বলো, জেনে রেখো

আমার হাতে সেই মারণাস্ত্র আছে, যা ঈশ্বরপাটনীর কাছে—

অবশ্যই অপরাধকাল !

যদি ফেরাও আমি আবার ফিরে যাবো ; তখন দূরের আকাশ

আবার সূর্য্যত্ব প্রাপ্ত হবে, আবার পাখিদের গান উঠবে রণিয়ে, আবার

স্বজাতি চিনবে আমাকে, আমার বাংলাদেশ ।

(২) সাম্রাজ্যবাদী শয়তানীর বিরুদ্ধে আফ্রিকার কালো মানুষদের সংগ্রামে হাজারো শহীদদের মধ্যে প্যাট্রিস লুমুম্বা একটি উজ্জ্বল নাম। নিহত লুমুম্বাকে মনে রেখে এপারবাংলার চিরপ্রতিবাদী কবি বীরেন্দ্র চট্টোপাধ্যায় রচনা করেন সনেট—
‘আফ্রিকা’ :

রক্তাক্ত শিশুর দেহ লুফে নেবে রাক্ষসী গ্রহণ

নিষ্পাপ পিতার কণ্ঠে স্তব্ধ হবে বীভৎস গোডার্ন

যে মাটিতে কান পাতবো, শুনবো নরকের কানাকানি

পশুর খাবায় নষ্ট প্রেম হাঁটবে প্রেতের মতন
আমাদের জ্বলিতে : ভ্রষ্ট চাঁদ-সূর্যের বসন
জিতুবন বিষ করবে, কেঁদে উঠবে বেয়া ও জননী !

সব ছবি মনে আছে : পুতিগন্ধময় বেইমানী !
ঘৃণায় সর্বাঙ্গ পাপ, স্মৃতি পাপ, জীবনধারণ
ভয়ঙ্কর অপরাধ ! জায়া-পুত্র-জন্মভূমি পণ—
চোখে ভাসছে পাশাখেলা, গৃহযুদ্ধ ; একফোটা আমানি
কোথাও ক্ষুধার জন্ত থাকবে না ।...সব দৃশ্য জানি ;
ভাতৃহস্তা দানবেরা উপড়ে নেবে তৃতীয় নয়ন !

আফ্রিকা ! সমস্ত জেনে তোমার প্রলয় বুক টানি—
মৃত্যু পরিত্যক্ত ক্রোধ, মৃত্যু আজ মন্ত্র-উচ্চারণ !

(৩) বাংলাদেশের প্রথম সারির কবি শ্রীনির্মলেন্দু গুণ-এর ‘আনন্দকুহ্ম’

কাব্যের ‘তামসকাহিনী’ কবিতা থেকে :

এই পৃথিবীর নিরিবিলিগুলি
পদতলে মাখা শেষ ধূলিগুলি
আজ বুঝি এই তাপসকবির
কিছুটা হইল চেনা,
সবুজপাতার আড়ালে যে পাখি
প্রাণের শাখায় উঠেছিল ডাকি
আজ বুঝি তার একটি পালক
লভিল বনের রাখাল বালক
একটি চুমোর শোধ হল আজ
হাজার চুমোর দেনা ।

একে যদি বলি মুখবন্ধন
অস্তিম তবে হবে কোন্ ধন ?
ভাবে বিমোহনে সলিলে ভাসিয়া
আমার সকল সর্বনাশিয়া
কে যোগাবে ত্রুর জীবনে আসিয়া
ইঞ্জির ইন্দন ?

এই ধরণীর নিদ্রাবিলিঙলি
 বদি না এখনি প্রাণ মন খুলি
 তৃপ্তির স্রুথে জাগে
 বদি না এখনি সোনালি হাসিতে
 স্রুচিরকালের তৃষিত বাঁশিতে
 ঝিল্লির ধনি লাগে,
 মহাপ্রলয়ের এই মহারাত্রে
 সজীত তবে হবে কার সাথে ?
 কার চঞ্চুতে চঞ্চু রাখিয়া
 কোন্ অগ্নির ভস্ম মাখিয়া
 দেখিব স্পৃহার শেষে
 ঝার হতে ঝারে আমার বাউল
 মাগিয়া ফিরিছে ডিম্বা চাউল
 জাগিয়া নবীন বেশে ?

তুমি দিয়েছিলে অঙ্ক স্রুমা
 প্রাণের প্রতিমা করিল না ক্ষমা
 স্বদেশ আমার শিহরি উঠিল
 চৈত্রেয় চূয়া আপনি লুটিল
 তারার কুস্মে যে ফুল ফুটিল
 তাহাতে গন্ধভরে
 একটি চুমোর হাজার জীবন
 গাঁথলে বাঁধলে করলে সীবন ;
 দিশেহারা তরী কুলেতে ভিড়ালে
 রূপরসে ভরি ফুলেতে ফিরালে
 লেখালে তৃপ্ত তামসকাহিনী
 রাজির অন্ধরে ।

(৪) মধ্যযুগী প্রগতিশীল কবি হিসাবে শ্রীঅরিন্দম চট্টোপাধ্যায় পশ্চিমবঙ্গে মোটামুটি একটি পরিচিত নাম। ১৯৭৫-এ নজরুলকে মনে রেখে রচিত তাঁর কাল-বোশেখীর কবিতা গ্রন্থের 'অনন্ত আকাশে ধূমকেতু' কবিতা থেকে :

তোমাকে খুঁজি কবি,
 অন্ধকারে জংলা জলায়—
 ক্ষেতে, আলপথে বহুজমিতে মোহানায়।
 তোমাকে খুঁজে খুঁজে বাউলশাড়ায় বাই
 তীর অনন্ত এক
 নীলকণ্ঠ জালায়
 বিদীর্ণ আমার বুক
 বারংবার অন্বেষণ করে
 দামাল জীবন—
 উদ্ধার মতন এক উস্তাল যৌবন...

তোমাকে খুঁজি
 অনন্ত আকাশে ধূমকেতু...

কারা বে সাজালো তোমায়
 কৃত্রিম আলোর মালায়,
 অন্তহীন প্রসাদনে
 কে তোমায় মাল্যদান করে,
 সুসজ্জিত রত্নমঞ্চে
 হাসিগান কৌতুক ইজিতে...

নীরবতা শেষ হোক—
 কবি,
 ফিরে এসো আবার এ বাংলায়—
 ঘামে রক্তে—নিজ বাসভূমে পরবাসী এই
 রুদ্ধবাক সময়ের মৃতপ্রায় শরীরে ও মনে
 উদ্ধার মতন হানো—রণহকার...

তোমাকে খুঁজি কবি,
 আলপথে, ক্ষেতে—
 অন্ধকারে জংলা জলায়...

(৫) পশ্চিমবঙ্গের প্রগতিশীল প্রবীণ কবিদের অন্ততম হলেন শ্রীমণীন্দ্র রায়।
 তাঁর লেখা ‘মুখদেখি কীসের আলোতে’ কবিতা :

শস্ত্র প্রতীকায় থাকে,
 বোবাবীজ পাথুরে চাতালে
 নিফলা ; মাটিকে আমি
 কোপাই, লাঙলে বিঁধি
 জল ঢেলে কাদা ছানি,
 রোদ্দুরে ওলটাই ; দিনে দিনে
 বদলায় নিঃশব্দ গূঢ় গবেষণাগারে
 জড়ের চেতন। ; ক্রমে
 মাটি কথা বলে ;
 ভরে মাঠ শ্রমের ফসলে ।

আমি মাঠ ছেড়ে যাব আকাশে ; উধাও
 ওড়ে এরোপ্লেন ; ভেবে জাঞ্জে
 গতির শিরায় তার কেমন গণিত ;
 ক্ষত প্রপেলারে, পাখা, পুচ্ছ-তাড়নায়
 বেতারে রেডারে শত জটিল আলোর
 সুইচের লাল-নীল বোতামের চোখে
 বড়ের ঝাপটে, হাওয়া, শূন্যের খাবায়
 সে আমার কালঞ্জয় তৃষা—
 তৃপ্ত করে আমারই মনীষা ।

হে আমার অধ্যুষিত দেশ !
 মাটি ও নদীতে তুমি,
 বৃক্ষে তুমি, শস্ত্রে ও সেবায় ;
 তুমি আছ যন্ত্রে বাষ্পে বিদ্যুতে ঝনিতে,
 গনগন বয়লায়ে তুমি, কর্মের চাকায়—
 তবুও তোমাকে আমি পাইনা কেন-বে ?
 আছি কার খোঁজে ?

সে কি—তুমি মাঠ নও, গাছ নও,
 নও জলধারা ?
 নও শুধু অন্ন, নও কেবলি নির্মাণ ?

বস্ত্রের পিছনে মন, লাঙলের গিছে
 মাহুঘ, মাহুঘ তুমি, চেতনা, হৃদয় ।
 তুমি ন্মতি, অভিজ্ঞতা, দীর্ঘ ইতিহাস
 পানিপথে, পলাশিতে, ব্যারাকপুরের
 তোপের আঙুনে, ক্রোধে, আর যুগে যুগে
 ঘর বাধা, বুকে টানা, পথে পথে হাঁটা
 ঢেউয়ের উত্থান আর পতনের মতো
 ক্রমাগত, যুগপৎ, সংঘর্ষে সবল
 ঋণ ঋণ কামনায় সমগ্র ভুবন
 ভেঙে গড়ে ধাবমান, হে মাহুঘী দেশ,
 চলন্ত স্বপ্নের ওই দ্রুত ধরশ্রোতে
 মুখ দেখি কীসের আলোতে ?

(৬) সাম্প্রতিকালে হুগলি জেলার “সংহতিচেতনা” পত্রিকায় প্রকাশিত শ্রীদেবব্রত রায়ের ‘এই সময়’ শীর্ষক কবিতা। পশ্চিমবঙ্গের সাম্প্রতিককালের গণতন্ত্র-প্রেমী সাধারণ মাহুঘের রাজনৈতিক ও সামাজিক চেতনার প্রকাশ পাওয়া যাবে কবিতাটিতে। সমবেত আবৃত্তির পক্ষে কবিতাটি বেশ উপযোগী :

এই সময় নাও শপথ
 তুল ভাঙাও
 অন্ধ ভয় বাও তুলে
 পথ দেখাও ।
 ভয় কিসের ভয় তাড়ুয়ার
 আঁধার রাতে ?
 শপথবাঁধা বিশ্বাসী মন
 সবার সাথে ।
 ওপর ভালোর কুটিল কালোর
 মুখোস খোলো ।
 হাত বাড়িয়ে সোনার আলোর
 আগল তোলো ।
 ওদের কাছে তোতার বুলি
 জীর্ণ আওয়াজ ।
 তোমার কাছে প্রাণের কথা
 শুনবো আজ ।

খাটির চেয়ে অনেক খাটি
 তোমার মন।
 এনে দেবে শান্তিটুকু
 কি নেবে পণ?
 কথা দিলাম টলব না আর
 বেইমানি নয়,
 ঝড়ের বুকে উড়িয়ে দেব
 মিথ্যা ভয়।
 সকাল সাঁঝের মিথ্যা আপস
 লোভের সাথে,
 চূর্ণ কর জোয়াল তুমি
 তোমার হাতে।
 তুফান ঐ থাকবে না আর
 রাত পোহালে
 হিসাব ছাড় অতীত দিনের
 কি হারালে।
 তোমার কাছে অমূল্য ধন
 হারায়ো না
 মনের মুক্ত শপথ মন্ত্র
 খোঁজায়ো না।
 দেখছি ঐ নূরুতিলক
 তোমার ভালে।
 নেই দেরি পাবই দিশা
 রাত পোহালে।

এবার মূল আলোচনায় ফেরা যাক। সমবেত আবৃত্তি প্রসঙ্গে কিছু প্রশ্ন স্বভাবই উঠতে পারে (বলা ভাল, উঠেছে) এবং তা হলো সমবেত আবৃত্তিতে আবহসঙ্গীত, শব্দসংযোজন (নেপথ্য থেকে), আলোকসম্পাত ইত্যাদির সহযোগী প্রয়োগ কি কাক্সিত? উত্তরে বলা যায়—বিশেষ আলোকসম্পাত মনে হয়, সম্পূর্ণভাবেই অপ্রয়োজনীয় এবং আবহসঙ্গীত ও শব্দ-সংযোজনের বিষয়গুলি না রাখলেই বোধহয় ভাল হয়। অবশ্য ইদানীংকালে, কোনো কোনো প্রতিষ্ঠিত আবৃত্তিকার একক

আবৃত্তিতেও এই সব বিষয় অল্পসল্পরূপে গ্রহণ করছেন। মূলরসের হানি না ঘটিয়ে এই সব করে যদি আবৃত্তিকে অধিকতর জনপ্রিয় করা যায় বা করার চেষ্টা করা হয় তাহলে হয়তো তর্কটা জমবে না। তবে ব্যক্তিগতভাবে আমি মনে করি, কি একক কি সমবেত (বা বৈত) সব রকমের আবৃত্তিতেই আবৃত্তিকারের কাছে বা আশা করা হয় তা হচ্ছে বাচনভঙ্গি, কণ্ঠস্বরের সৌন্দর্য, কণ্ঠস্বরের স্বকোশলী উত্থানপতন ও শব্দের উচ্চারণে বিশেষ ধরনের বোঁক এবং সর্বোপরি সামগ্রিক প্রকাশভঙ্গিতে উপযুক্ত ব্যক্তিত্ব আরোপ করে তিনি বা তাঁরা কাক্ষিত ফলশ্রুতি শ্রোতাকে বা শ্রোতাদের উপহার দিতে পারেন, দেওয়া সম্ভব। শঙ্কু মিঞের 'মধুবংশীর গলি' বা প্রদীপ ঘোষের 'কামালপাশা'র ঐতিহাসিক সার্থকতা তো আঙ্গিক সহযোগিতা ব্যতিরেকেই সম্ভবপর হয়েছিল।

পরিশেষে বক্তব্য হিসাবে উল্লেখ্য, গণশিল্পরূপে আবৃত্তিকে প্রতিষ্ঠিত করার জন্য এককের চেয়ে দ্বৈত বা সমবেত আবৃত্তি অধিকতর সার্থকতাবাহী হবে বলে মনে হয়।

॥ চতুর্থ ভাগ : আবৃত্তি সংশ্লিষ্ট বাকশিল্পের অদ্ভুত প্রয়োগশিল্প ॥

(কাব্যনাটকপাঠ, নাটকপাঠ, ক্রতিনাট্য, অভিনয়—মঞ্চ-বেতার-দূরদর্শন-চলচ্চিত্র-রেকর্ড ইত্যাদিতে এবং সংবাদপাঠ, কথিকাপাঠ, ধারাবাহিকপাঠ) সম্পর্কে কিছু বক্তব্য ।

কাব্যনাটকপাঠ বা অভিনয় ।

শুরু করা বাক বিশিষ্ট ইংরেজ কবি ও সমালোচক টি.এস. এলিয়টের বক্তব্য দিয়ে (বাংলা ভাবানুবাদ শ্রীম্বেহাশিষ স্মরণ, বাঙ্গালীক শ্ররণ পত্রিকা, দ্বিতীয় ভাগ, প্রথম সংখ্যা, ১৯৮৪) ইংলণ্ডের গ্রাশনাস বুক লীগের একাদশতম বার্ষিক বক্তৃতায় ১৯৫৩ সালে এলিয়ট যে বক্তৃতা দেন এবং পরে বা কেমব্রিজ ইউনিভার্সিটি প্রেস থেকে প্রকাশিত হয়, শ্রীহর তারই কিয়দংশ বাংলায় ভাবানুবাদ করেন) ।

এলিয়ট বলছেন—“কবিতার প্রথম মাত্রা হলো কবিতার মাধ্যমে কবির নিজের সঙ্গে কথা বলা অথবা কাকুর সঙ্গেই নয়। দ্বিতীয় মাত্রা হলো ছোটো বা বড়ো কোনো শ্রোতৃমণ্ডলীকে কবিতার মাধ্যমে কিছু বলা। আর তৃতীয় মাত্রা হলো যখন কবি কোনো নাটকীয় চরিত্র তৈরী করতে চান যারা কথা বলবে কবিতায়, যে কথা কবির নিজের কথা নয়...কাব্যনাট্যের সংলাপ হলো তৃতীয় মাত্রার কবিতা। একটা কাব্যনাট্যের অনেক চরিত্রের মুখে কথা যোগাতে হয় যাদের সংস্কৃতিগতভাবে একের সঙ্গে অপরের অনেক তফাৎ। এই বিশালসংখ্যক চরিত্রের সঙ্গে কবির মিশে যাওয়া সম্ভব নয় অথবা সকলকে একই ধরনের কথা সকলকে বা একজনকে সব কবিতাই দেওয়া যায় না। এই কবিতা ভাগ করা আবার ভীষণভাবে চরিত্রাভূগ হওয়া প্রয়োজন। মঞ্চে দাঁড়িয়ে চরিত্ররা কিন্তু কবির মুখপত্র নয়, তারা তাদের চরিত্রেরই রূপকার। স্বতরাং চরিত্রের তারতম্যের কথা বিবেচনা করে কবির কিছু সীমারেখা থেকে যার কাব্যনাট্যের সংলাপ প্রসঙ্গে। সংলাপের কবিতাগুলোকে আবার নাটকের পট-পরিবর্তনের সঙ্গে তাল মিলিয়ে চলতে হয়। আবার, কোনো কবিতা শুধু চরিত্রাভূগ হ'লেই হয় না তাৎক্ষণিক এ্যাকশনের সঙ্গেও মিলতে হয়।

“এই তৃতীয় মাত্রার কবিতা বা নাটকের সংলাপের কবিতার বৈশিষ্ট্য তখনই বেশি ক'রে ধরা পড়ে যখন কোনো সাধারণ কবিতা যেখানে নাটকীয়তা আছে তার সঙ্গে এই নাটকের কবিতার তুলনা করা যায়।...”

আমি বলতে চাইছি (হয়তো পাঠকেরা এও ভাবতে শুরু করেছেন যে, প্রথম মাত্রার মতো আমিও বোধহয় নিজের সঙ্গেই কথা বলছি, কিন্তু তা নয়, আমি

পাঠকেরই বলছি) যে এই তিনটি মাত্রার বিষয়টা পাঠকেরা নিজেরাই বিচার করবেন কোনো কবিতা পড়ার অথবা কাব্যনাট্য দেখার সময়।....”

এলিয়টের বক্তব্য থেকে কাব্যনাট্যরচনার রীতিনীতি প্রসঙ্গে কিছু জানা গেল। এবার আসা যাক প্রয়োগের ব্যাপারে। প্রথমেই বলে নেওয়া দরকার কাব্যনাট্য আসলে নাটক এবং তার সংলাপগুলি হলো কবিতায়। সুতরাং এখানে অভিনেতাই প্রধান, সুতরাং অভিনয় করার জন্য যে নাটকীয় আবেগ দরকার তা পুরোপুরি বজায় রাখতে হবে, তবে সে আবেগ সংযমে বাধা থাকবে কবিতার ছন্দের কিম্বা ছেদ বা যতির বন্ধনে। গল্পসংলাপের থেকে পদ্যসংলাপ উচ্চারণের বৈশিষ্ট্যই শিল্পীর পক্ষে সবচেয়ে বেশি মনে রাখার দরকার। প্রশ্ন উঠতে পারে কাব্য-নাট্য প্রযোজনায় আবহসঙ্গীত, শব্দসংযোজন, দৃশ্যসজ্জা, আলোকসম্পাতের প্রযোজনীয়তা কতখানি? কাব্যনাট্যের অভিনয় প্রয়োগের ক্ষেত্রে, মঞ্চনাটকের মতো—আমার মনে হয় আবহসঙ্গীত, শব্দসংযোজন, দৃশ্যসজ্জা, আলোকসম্পাতের সহযোগিতা গ্রহণ কোনো দোষের নয়, এবং এই সমস্ত আঙ্গিক সহায়তায় মঞ্চনাটকের মতো কাব্যনাট্যও অধিকতর সমৃদ্ধিশালী হয়ে ওঠে। তবে ব্যাপারটা পাঠার ইচ্ছায় কালীপুঞ্জো যেন না হয়ে ওঠে অর্থাৎ সংগৎ যেন গানকে ছাপিয়ে না যায়। আর কাব্য-নাট্যপাঠের ক্ষেত্রে এই সব আঙ্গিক সহযোগিতা না নিলেই বোধ হয় শ্রোতাদের কাছে অনেক অন্তরঙ্গভাবে পাঠের বৈশিষ্ট্য তুলে ধরা সম্ভব। বলাই বাহুল্য, এক্ষেত্রে অভিনয়টা শুধুমাত্র সঠিক বলেই গ্রাহ্য হবে।

বঙ্গসাহিত্যসংস্কৃতির আরো অনেক শিল্পাখ্যার মতো কাব্যনাট্যের সার্থক রচনা ও প্রয়োগের পথিকৃত-এর সম্মানও রবীন্দ্রনাথের। ‘কর্ণকুন্তী সংবাদ’, ‘বিদায় অভিশাপ’ প্রভৃতি সার্থক কাব্যনাট্যের রচয়িতা ও প্রয়োগকর্তা তিনি। পরবর্তীকালে বেশ কয়েকজন বাঙালী কবি কাব্যনাট্যরচনাকে (প্রয়োগচর্চাও বটে) সমৃদ্ধ করেছেন যাদের মধ্যে উল্লেখযোগ্য হলেন বুদ্ধদেব বসু, বনফুল, অচিন্ত্য সেনগুপ্ত, নীরেন চক্রবর্তী, রাম বসু প্রমুখ। বাটের দশকের মাঝামাঝি সময়ে কাব্যনাট্যের প্রযোজনা শুরু হয় কলকাতা বেতারকেন্দ্রে থেকে। প্রথমদিকের প্রযোজনাগুলিতে শঙ্কু মিত্র, ভূপ্তি মিত্র, অজিতেশ বন্দ্যোপাধ্যায়, কেয়া চক্রবর্তী প্রমুখ বিখ্যাত শিল্পীদের সঙ্গে কবি নীরেন্দ্রনাথ চক্রবর্তী, কবি রাম বসু এবং আরো অনেকে অংশগ্রহণ করেন, বর্তমান নিবন্ধকারও ২৩টি অঙ্কঠানে যোগদানের স্বযোগলাভ করেছিলেন। এ সময়ে কলকাতা ও শহরতলীর ছোটো-বড়ো মঞ্চে এবং সাহিত্য ও কার্যপাঠের আসরেও কাব্যনাট্যচর্চার উত্তরোত্তর জীবুন্ধি ঘটতে থাকে। পরবর্তীকালে বেতার-কর্তৃপক্ষ, যে কোনো কারণেই হোক, কাব্যনাট্য প্রযোজনা-প্রয়াস বন্ধ করে দেন।

নাটকপাঠ । নাটক বা নাটকাংশ পাঠের রেওয়াজ আমাদের ঐতিহ্য প্রায় দেড়শো বছরের। মধুসূদনের সময় থেকেই বাঙালী বুদ্ধিজীবীদের ঘরোয়া আসরে নতুন নাটক পাঠের রেওয়াজের কথা সমসাময়িক ইতিহাস থেকেই জানা যায়। ইদানীংকালে নাট্যাংশপাঠের চল অনেক বেশী দেখা যাচ্ছে নানান সাংস্কৃতিক মঞ্চ। নাটককে আমাদের প্রাচীন শাস্ত্রকাররা বলেছেন দৃশ্যকাব্য। সুতরাং মুখ্যত দৃশ্য হলেও নাটকের উপযুক্ত পাঠমূল্যও কম নয়। কাব্যনাট্যপাঠের আলোচনায় যে কথাগুলি বলা হয়েছে আমার মনে হয় নাটক বা নাট্যাংশ পাঠের ক্ষেত্রেও সেগুলি প্রযোজ্য।

শ্রুতিনাট্য । সাম্প্রতিককালে আর একটি প্রয়োগশিল্প নবকলেবরে যথেষ্ট জনপ্রিয় হতে চাইছে এবং তা হলো শ্রুতিনাট্য। কিন্তু একথা বলাই বাহুল্য যে, শ্রুতিনাট্য বেতার-কেন্দ্রের স্টুডিওর বাইরে বেতারনাট্যেরই যাকে বলে কমার্সিয়লাইজড, এ্যান্ড্রিকেশন বা প্রয়োগকৌশল। বিশ শতকের জিশের দশকের প্রারম্ভে রেডিও ব্রডকাস্টিং কর্পোরেশনের সময় থেকেই বাংলা বেতারনাট্যের প্রচলন হয়। একে জনপ্রিয় করে তুলতে অসাধারণ অবদান রাখেন শ্রীবীরেন্দ্রকৃষ্ণ ভট্ট এবং প্রয়াত বাণীকুমার (বৈষ্ণনাথ ভট্টাচার্য) ও শ্রীধর ভট্টাচার্য। তখন ১নং গান্ধি প্রেসে বেতার কেন্দ্রের স্টুডিও থেকে ডাইরেক্ট ব্রডকাস্ট বা সরাসরি নাট্যাভিনয় সম্প্রচারিত হতো। বাটের দশকে ইডেন গার্ডেন্সে বেতারকেন্দ্র চলে আসার পর সরাসরি সম্প্রচারণ বন্ধ হয়ে যায়, এইসময় থেকে টেপরেকর্ড করা নাট্যাঙ্কটানকে সম্পাদনা করে পুনঃ সম্প্রচারণের ব্যবস্থা হয়। বেতারকেন্দ্রের বাইরে মঞ্চোপরি পূর্বতন ডাইরেক্ট, ব্রডকাস্ট পদ্ধতিরই প্রকৃতপক্ষে নতুন নামকরণ হয়েছে শ্রুতিনাট্য। সুতরাং শ্রুতিনাট্য সম্পর্কে প্রথম কথাই হলো নামকরণ অস্থায়ী এটি যখন শ্রব্য তখন মঞ্চোপরি কিভাবে দৃশ্যরূপে হাজির হয়? দ্বিতীয়ত নাটকপাঠ ব্যাপারটা অল্প হলেও নাট্য ব্যাপারটা তো মুখ্যত দৃশ্য, গোণত শ্রব্য [“দৃশ্যম্ তদ্রূপাভিনয়েম্”—সাহিত্যদর্পণ। “সৌহৃদ্য-ভিনয়োপেতঃ নাট্যমিত্যভিধীয়তে”—অভিনয়দর্পণ। “Spectacular equipment will be a part of tragedy”—Aristotle]। তবে মঞ্চনাটকে দৃশ্য ছাড়াও অবশ্যই কিছু শ্রব্যগুণ থাকে। যেমন—কণ্ঠসঙ্গীত, বাচিক অভিনয়, বাতাসঙ্গীত, শব্দ-প্রক্ষেপণ ইত্যাদি। তবে নাট্য (মঞ্চে উপস্থাপিত) কখনই যে প্রধানত শ্রব্য নয় এটা সর্বজনস্বীকৃত।

তৃতীয়ত, বথার্থ শ্রুতিনাটক রেকর্ড-নাটক এবং বেতার-নাটককেই বলা যায়। কেননা সেখানে শ্রুতির মাধ্যমেই নাটকের সামগ্রিক রস উপভোগ্য। বেতার নাটক বা বথার্থ শ্রুতিনাটকের সবচেয়ে বড় সুবিধা হলো দৃশ্যনাটকের মতো এটি স্থানের

নির্দিষ্ট সীমার মধ্যে আবদ্ধ নয়, তাছাড়া দৃশ্যনাটকের সীমাবদ্ধতা (দর্শকের সংখ্যা-সারে) আছে কিন্তু ক্রতিনাটকে শ্রোতার সংখ্যাধিক্য ঘটায় বলে ব্যাপক, দূরতম ও দরিদ্রতম জনসমষ্টির মধ্যে তা ব্যাপ্ত হয়। সুতরাং, বর্তমান ক্রতিনাট্য বা ক্রতিনাটক বলে বা চালানোর চেষ্টা করা হচ্ছে তাকে নাট্যপাঠ, নাট্যাংশপাঠ, কাব্যনাট্যপাঠ ইত্যাদি অভিধায় অভিহিত করাই যুক্তিযুক্ত। যেখানে চরিত্রগুলি দর্শকদের চোখের সামনে দাঁড়িয়ে বা বসে অভিনয় করছে তাকে ক্রতিনাট্য বলব কোন যুক্তিতে?

অতএব, নামকরণে গোড়ায় গলদ থাকা সত্ত্বেও এটা পশ্চিমবঙ্গের এখানে সেখানে কি করে যে চলছে এবং বাঙালী রসজ্ঞ মানুষ কি করে এটা মেনে নিচ্ছেন তা সত্যিই বিস্ময়কর। পশ্চিমবঙ্গের শ্রীশঙ্কু মিত্র, শ্রীমতী তৃপ্তি মিত্র এবং আরো অনেক প্রবীণ নবীন শিল্পী এবং বৃহৎমণ্ডলীর সঙ্গে আলোচনা করে আমার বক্তব্যের সমর্থন পেয়েছি। এমনকি বাঙলাদেশে ড. হায়াৎ মামুদ, ড. আহমদ শরীফ ও অগ্ৰান্ত বিশ্বজ্ঞানদের সঙ্গে কথা বলেছি। তাঁরাও এটা কিছুতেই মানতে রাজি নন। জনপ্রিয়তার কথা স্মরণে রেখে উপযুক্ত নামকরণসহ নতুন প্রয়োগশিল্পটির পরীক্ষা অবশ্য চলতে পারে।

অভিনয়। অভিনয়ের ক্ষেত্রে আমাদের আলোচ্য বাচিক অভিনয়। নিছক বাচিক অভিনয় হয় বেতারনাটকে এবং ডিস্ক-নাটকে। সাউণ্ডপ্রুফ স্টুডিও, শক্তিশালী মাইক্রোফোন ইত্যাদি যান্ত্রিক ও পরিবেশগত বৈশিষ্ট্য এই অভিনয়ে অবশ্য প্রয়োজন। এছাড়া বাচিক অভিনয়ের ক্ষেত্রে শিল্পীদের স্বরপ্রক্ষেপণগত বিশেষ কয়েকটি মাত্রাবোধ আয়ত্ত করতে হয় যেগুলি ঠিক লিখিতভাবে বলা বোধহয় সম্ভব নয়। তবে প্রয়োগের ক্ষেত্রে অভিনয়ে উচ্চারণশক্তি, অর্থকরী ও ব্যঞ্জনাধর্মী স্বরপ্রক্ষেপণ কৌশল, সংযত আবেগ-সমৃদ্ধ কণ্ঠস্বর-এর ব্যবহারজ্ঞান খুবই প্রয়োজনীয় বিষয়। মঞ্চ-দূরদর্শন-চলচ্চিত্র অভিনয়ে বাঞ্ছিতের আংশিক প্রয়োগনৈপুণ্য প্রয়োজনীয় বটে কিন্তু তত্পরি কার্যিক ও মানসিক অভিনয় এবং রূপসজ্জা ও পোশাক-পরিচ্ছদগত অগ্ৰান্ত উপকরণগুলিরও প্রয়োজন থাকে।

সংবাদ ও কথিকাপাঠ। নিরাবেগ কণ্ঠে সম্প্রদায় অর্থকরী উচ্চারণের মাধ্যমেই সংবাদপাঠ ও কথিকাপাঠ করা বিধেয়। যদিও উভয়ক্ষেত্রেই, বিশেষ করে কথিকাপাঠের সময় অধিকাংশ শিল্পীই আবেগতাড়িত কণ্ঠের প্রয়োগ করে থাকেন। সংবাদপাঠ মুখ্যত বেতারে এবং দূরদর্শনে হয়ে থাকে। দূরদর্শনে পাঠক বা পাঠিকা দৃশ্য হলেও

বেতারসংবাদপাঠে তাঁরা অদৃশ্যই থাকেন। দুর্ভাগ্যবশতঃ বাংলা সংবাদপাঠে কোনো স্ট্যাণ্ডার্ড আজ পর্যন্ত নির্ধারিত হয়নি। বোধহয় সকলেই স্বীকার করবেন যে এক সময়ে (৩০/৩৫ বছর পূর্বে) বেতার সংবাদপাঠে বেশ কয়েকজন যথেষ্ট জনপ্রিয়তা অর্জন করেছিলেন—যে ধারা এখনও কেউ কেউ রক্ষা করে চলেছেন। কিন্তু দুর্ভাগ্যের বিষয় এমন অনেকেই আছেন যাদের যোগ্যতা সম্পর্কে সন্দেহ হওয়া বোধহয় অসমীচীন না, উচ্চারণ অন্তর্দ্বি এবং যাকে বলে বাক্যের টেল-ড্রপিং বা শেষাংশের উচ্চারণ নেমে বাওয়ার দোষ খুবই স্রুতিপীড়াকর হয়। জানি না, সংবাদপাঠক-নিয়োগের ক্ষেত্রে ইদানিং যোগ্যতার পরীক্ষা কিভাবে করা হয়। জয়ন্ত চৌধুরীর কাছে শুনেছিলাম এবং পরবর্তীকালে শ্রীপ্রদীপ ঘোষ, শ্রীদেবভুল্লাল বন্দ্যোপাধ্যায় প্রমুখের লেখা পড়ে জেনেছি যে, বি. বি. সি-তে ১৯২৭ সাল থেকেই এ ব্যাপারে কাঁচকরা ব্যবস্থা গ্রহণের জন্য প্রয়াস প্রচেষ্টা শুরু হয়—যার দ্বারা অন্তর্দ্বি উচ্চারণ, উচ্চারণ-বৈষম্যের কর্ণপীড়া থেকে শ্রোতাদের রেহাই দেওয়ার জন্য স্ট্যাণ্ডার্ড উচ্চারণ-বিধি প্রণয়ন করা হয়, প্রকাশিত হয় ব্রডকাস্ট ইংলিশ নামে পুস্তিকা। এই পুস্তিকাটি তারপর থেকে বেশ কয়েক বৎসর অন্তর পুনঃসংশোধিত হয়ে চলেছে। এই কাজে জি. বি. এস-কে সভাপতি করে বৃটেনের বেশ কয়েকজন খ্যাতকীর্তি বিশেষজ্ঞকে নিয়ে উচ্চক্ষমতাসম্পন্ন কমিটিই সব কিছু ঠিক করেছেন আজ থেকে প্রায় ৫০ বৎসর আগে। বৃটিশ এ্যাকাডেমি, রয়্যাল একাডেমি অফ ড্রামাটিক আর্ট, ইংলিশ এ্যাসোসিয়েশন, রয়্যাল সোসাইটি অফ লিটারেচার প্রমুখ বিদ্বৎসভার প্রতিনিধিরা যথেষ্ট উৎসাহ নিয়ে এখনো পর্যন্ত বি. বি. সি-র স্ট্যাণ্ডার্ড ইংলিশ-এর কাজ সুসম্পন্ন করে চলেছেন। আর এরই পাশাপাশি আমাদের দেশে কি শোচনীয় অবস্থা! বেতারের (এবং দূরদর্শনের) সংবাদপাঠকদের উচ্চারণে সমতা আনয়নের কোনো চেষ্টাই আজ পর্যন্ত কার্যকরী হয়নি, ফলে এক এক সংবাদপাঠক এক এক রকম উচ্চারণ করে চলেছেন, ঘোষকদের মুখেও এই বিভ্রান্তি অহরহ ঘটে চলেছে—কেউ বলছেন ‘লোক-গীতি’, কেউ আবার বলছেন ‘লোকোগীতি’; কারো মুখে ‘অ-প্রীতিকর’ এবং অন্য একজনের উচ্চারণে তা হচ্ছে ‘অপ-প্রীতিকর’ ইত্যাদি।

একই বিভ্রান্তি শুধু বেতার-এ নয়, বিভিন্ন মঞ্চের সাংস্কৃতিক অনুষ্ঠানেও অহরহ দেখা যাচ্ছে। এমন কি কথিকাপাঠের ক্ষেত্রেও সংশ্লিষ্ট শিল্পীদের উচ্চারণ-দোষ ছাড়াও আবেগতাপ্তিত কণ্ঠস্বরের দাপটে অধিকাংশ গীতি-আলেখ্য বা নৃত্য-আলেখ্যের অনুষ্ঠানগুলি দৃশ্যীয় হচ্ছে। বলাই বাহুল্য, এই গডালিকা-প্রবাহতরঙ্গ রোধ করে উপযুক্ত ব্যবস্থা গ্রহণে আমরা যত দেরী করব ততই আরো নতুন নতুন বিভ্রান্তির জগৎসম্পদ সৃষ্টি হবে। সংবেদনশীল শ্রোতারা যতই মর্মপীড়া অনুভব করুন

না কেন, সংস্কৃতির পদ্যবনে মত্ত-হস্তির এ জাতীয় দাপাদাপি বন্ধের দায়িত্ব বেতার কর্তৃপক্ষ যতদিন না গ্রহণ করছেন ততদিন এ যন্ত্রণাভোগের অবসান হবে না।

বি.বি.সি-তে স্ট্যাণ্ডার্ড উচ্চারণের সম্বন্ধে আবৃত্তিকার শ্রীশ্রদ্ধীপ ঘোষের একটি প্রত্যক্ষ অভিজ্ঞতা তাঁরই জবানীতে উদ্ধৃত করা যাক : “আমরা তো বলি অমুক বাবু সফরে এসেছেন। তো, বি.বি.সি-তে আমাকে বলা হলো—মিস্টার ঘোষ, আপনি কিছু মনে করবেন না, এখানে আপনাকে ‘সফর’ কথাটি দ্বাা করে ‘স(s)ফর’ উচ্চারণ করতে হবে। আপনার ব্যক্তিগত ইন্টারভিউতে অবশ্য আপনি আপনার ইচ্ছে মতো উচ্চারণ করতে পারেন কিন্তু আমাদের সংবাদ-বুলেটিনে আপনি দ্বাা করে স(s)ফর বলবেন, শ(sh)ফর নয়।”

বলাই বাহুল্য আমাদের বেতার কর্তৃপক্ষ যে ব্যাপারটা জানেন না তা নয়, কিন্তু কেনো তাঁরা এখনো পর্যন্ত প্রয়োজনীয় প্রতিকারে তৎপর নন, এটাই বাস্তব ঘটনা। আর বাংলাভাষার মূখ্যত এই উচ্চারণ সমস্যাই সামগ্রিকভাবে বাঞ্ছিতের সমস্তরূপে আজও রয়ে যাচ্ছে।

ধারাতান্ত্র পাঠ। যতদূর জানি ধারাতান্ত্রপাঠের সূচনাও খট্টিয়েছেন কলকাতা বেতার কেন্দ্র। ক্রিকেট, ফুটবল, হকি খেলার ধারাতান্ত্রের ব্যবস্থা স্বাধীন ভারতে পাঠের দশক থেকেই শুরু হয়। এমন কি দুর্গাপূজার বিসর্জনের ধারাতান্ত্রদানে বনামধন্য ত্রীবীরেন্দ্রকৃষ্ণ ভদ্র এককালে যথেষ্ট কৃতিত্বের স্বাক্ষর রাখেন। চলমান ঘটনার নিজস্ব আবেগ-উত্তেজনাকে ধারাতান্ত্রিকার নিজকণ্ঠে উচ্চনীচ স্বরক্ষেপণ দ্বারা বাস্তব করে তুলে ঘটনার জীবন্ত চিত্রটি শ্রোতাদের কানের মধ্য দিয়ে মরমে পশিরে দেবার প্রচেষ্টা করেন। অন্তান্ত দেশের অন্ত ভাষায় ধারাতান্ত্রদানের মতো বাংলার ধারাতান্ত্র-প্রয়োগরীতি মোটামুটি সার্থকতার দিকে এগিয়ে চলেছে, এটা বোধহয় নির্দিধায় বলা যায়।

**৩। ভাষাভেদে (ইংরেজি, জার্মান, সংস্কৃত, উর্দু, হিন্দী প্রভৃতি)
আবৃত্তির প্রয়োগরূপরীতি সম্পর্কে সংক্ষিপ্ত আলোচনা :**

বাংলা আবৃত্তির প্রয়োগরূপরীতি আলোচনা প্রসঙ্গে আমরা ইতিপূর্বে স্তবিধা-অস্তুবিধার কথা নিবেদন করেছি। এবার একে একে ইংরেজি, সংস্কৃত, উর্দু প্রভৃতি ভাষায় আবৃত্তি বা পাঠের রূপরেখা সম্পর্কে সংক্ষিপ্ত বক্তব্য নিবেদন করা যাক।

ইংরেজি। আমরা জানি ইংরেজি স্ট্যাণ্ডার্ড প্রোনান্সিয়েশন সম্পর্কে যথেষ্ট গভীর চিন্তা-প্রস্তুত নিরমবিধি বর্তমান আছে। আমরা আরো জানি যে, ইংরেজি কবিতা রচনার ক্ষেত্রে স্থনির্দিষ্ট ছন্দচিহ্ন ব্যবহারের বিধান আছে। ইংরেজি কবিতার পঙ্ক্তি বিশ্লেষণ (স্ক্যানসান্) করারও স্থনির্দিষ্ট রীতিনীতি যে আছে তা যে কোনো

Rhetoric and Prosody-র অল্পসঙ্খিৎস্ অবহিত আছেন। এর কলে ইংরেজি ভাবার আবৃত্তি করতে হলে আবৃত্তিকারকেও প্রচলিত নিয়মবিধি অবশ্যই মেনে চলতে হয়, যদিও ব্যক্তিগত স্বর, স্বরপ্রক্ষেপণকৌশল, প্রকাশভঙ্গির ক্ষেত্রে ব্যক্তিগত স্বাধীনতা অবশ্যই থাকে আবৃত্তিকারের। বক্তব্যবিষয়ের-ব্যাখ্যানস্বরূপ তিনটি অঙ্কুচ্ছেদ উদ্ধৃত করা হলো :

- (১) John Milton (1608—1674 A.D.), On His Blindness থেকে—

when I consider how my light is spent
Ere half my days, in this dark world and wide,
And that one talent which is death to hide
Lodged with me unless, though my soul more bent
To serve there with my Maker, and present
My true account, lest He returning chide,—

- (২) W. Shakespeare (1564—1616 A.D.), Sonnet No. 115.

Let me not to the marriage of true minds
Admit impediments. Love is not love
Which alters when it alteration finds,
Or bends with the remover to remove :
O, no ! it is an everfixed mark,
That looks on tempests and is never shaken ;
It is the star to every wandering bark,
Whose worth's unknown, although his height be taken.

Love's not time's fool, though rosy lips and cheeks
Within his bending sickle's compass come ;
Love alters not with his brief hours and weeks,
But hears it out even to the edge of doom.

If this be error, and upon me proved,
I never writ, nor no man ever loved.

- (৩) P. B. Shelly (1792—1822 A.D.)

We look before and after
And pine for what is not
Our sincerest laughter
With some pain is fraught
Our sweetest songs are those
That tell of the saddest thought.

বলাই বাহুল্য, উপরে উদ্ধৃত তিনটি নমুনার আবৃত্তির ক্ষেত্রে বৈচিত্র্য অবশ্যই থাকবে : বৈচিত্র্য শব্দ ও বাক্যের উচ্চারণে, বৈচিত্র্য ভাবব্যঞ্জনা-পরিচ্ছটনে এবং বৈচিত্র্য বিষয়বস্তু অনুযায়ী প্রকাশভঙ্গির তারতম্যে। যেহেতু পূর্বকথন (ক) অধ্যায়েও এ বিষয়ে কিছু বক্তব্য নিবেদিত হয়েছে এবং আলোচ্য অধ্যায়েও আমাদের নিবেদিত বক্তব্য হলো ইঙ্গিতধর্মী ও সংক্ষিপ্ত, সেহেতু ইংরেজি আবৃত্তির আলোচনা এখানেই শেষ করা হলো।

জার্মান। আমরা জানি জার্মানভাষা পূর্ব ও মধ্য ইউরোপের অন্ততম সমৃদ্ধ ভাষা। আমরা আরো জানি, রাজনৈতিক দিক থেকে পূর্ব ও পশ্চিমভাগে জার্মানী বিভক্ত হলেও ভাষাগত দিক থেকে এই বিভাজন উত্তরে ও দক্ষিণে। আর বহুভাষা-বিদ মনোবী ডঃ সুনীতিকুমারের জবানবিত্তি বলি—ক্লশ, জার্মান প্রভৃতি ভাষার বর্ধাৎ উচ্চারণ করতে গেলে ‘সাঁড়ের ডালনা খেতে হবে’ অর্থাৎ যাকে আমরা বলি জোয়ালো ও জোয়ারী বেস্-ভয়েজ তা থাকা দরকার। জার্মান ভাষা যারা জানেন তাঁরা অবগত আছেন যে উত্তম পুরুষ, মধ্যম পুরুষ ও প্রথম পুরুষের একবচন ও বহুবচনে জার্মান-ভাষার ক্রিয়াপদের রূপের হেরফের ঘটে, পুংলিঙ্গ-স্ত্রীলিঙ্গে তো বটেই। তাছাড়া বাঞ্ছনবর্ণগুলির উচ্চারণ ঠিক ইংরেজি ভাষার মতো নয়। এ-র উচ্চারণ আ, ই-র উচ্চারণ এ, জেড্-এর উচ্চারণ এস্, এস্-এর উচ্চারণ কঠিন জেড্-এর মতো এবং ভি-র উচ্চারণ এক্-এর মতো হয়। অনুসন্ধিৎসু আবৃত্তিকারদের সুবিধার্থে দুটি মাত্র কবিতাংশ উদ্ধৃত করা হচ্ছে এবং মূল ভাষায় উদ্ধৃতির সঙ্গে সঙ্গে প্রখ্যাত কবি-সঙ্গীতসাদক দিলীপকুমার রায়ের বঙ্গানুবাদও লিপিবদ্ধ করা হচ্ছে :

- (১) Woher sind wir geboren ? Aus Lieb
Wie waren wir verloren ? Ohn Lieb
Was hilft uns uberwinden ? Die Lieb.
Kann man auch Liebe finden ? Durch Lieb.
Was laszt nict lange weinen ? Die Lieb.
Was soll uns stets vereinen ? Die Lieb. —Goethe.

কার বরে জনমি সদাই ?—প্রেমের মিলনে।

কারে বিনা আপনা হারাই ?—প্রেমের বিহনে।

কার মস্ত্রে বাধা হয় দূর ?—প্রেমের সাধনে।

কোন্ হরে সাধি প্রীতি হর ?—প্রেমের বন্ধনে।

বেদনাঞ্জে কে তুর্ণ মুছায় ?—প্রেমের অভয়।

বৃকে বৃকে বাসর আগার ?—প্রেম পরিচয়।

- (২) **Eure Liebe Zum Leben sei Liebe zu eurer höchsten
Hoffnung ; und eure höchste Hoffnung sei der
höchste Gedanke des. Lebens ! Euren höchsten
Gedanken aber sollt ihr euch von mir
befehlen lassen und er lautet : “Der
Mensch ist etwas das überwunden
werden soll.**

—Nietzsche.

অতি মানব

জীবনে ভালোবাসো তুমি ?

সেই প্রেম উঠুক কুসুমি’

তোমার নিগূঢ় কামনায় ।

সে-অপরাজেয় অভীপ্সায়

উঠুক ঝলক দীপ্ততম

অনাগত স্বপ্ন নিরূপম ।

কান পেতে শোনো—নীলিমার

বিপুল বাশরী ওই গায় :

“আপনারে অতিক্রমি’ তবে

মানবতা ভবে ধন্য হবে ।”

জার্মান কবিতা কিভাবে পড়তে হবে সে সম্পর্কে এ যুগের সর্বশ্রেষ্ঠ এবং বিতর্কিত কবি-নাট্যকার বের্টোল্ট ব্রেখ্টের একটি রচনা থেকে (অধ্যাপক দিলীপ ঘোষ কর্তৃক মূল জার্মান থেকে বঙ্গানুবাদিত এবং ভারত ও সমাজতান্ত্রিক জি.ডি.আর. পত্রিকায় প্রকাশিত “আমার মতে কবিতা কেমন করে পড়া উচিত” শীর্ষক প্রবন্ধ) কিয়দংশ উদ্ধৃত করা হলো :

...কবিতা সব সময়েই ক্যানারি পাখির বুজনের মত নয় । ঐ পাখির গান সুন্দর, কিন্তু তার বেশি আর কিছু নয় । ভেতরের সৌন্দর্যকে বের করে আনার জন্য কবিতাকে কিন্তু ধেমে ধেমে পড়তে হয় । উদাহরণ হিসাবে আমি উল্লেখ করছি ইয়োহানেস এার বেনারের ‘ডয়েচলাণ্ড’ গানটির প্রথম শব্দটির কথা, এটি আপনারা নিশ্চয়ই হাল আইস্লামারের দেওয়া সুরে গেয়েছেন ।

স্বদেশ, আমার যন্ত্রণা,

গোধূলিতে ঢাকা,

আকাশ, আমার গাটের নীল আকাশ,

তুমিই আমার শাস্তি ।

এর মধ্যে কি আছে বা সুন্দর ?

এই কবি তাঁর স্বদেশকে বলছেন ‘গোধুলিতে ঢাকা’। গোধুলি হলো দিন ও রাতের মাঝখানের একটি সময়, অথবা রাত ও দিনের, যখন আলো হারিয়ে যায় অন্ধকারে অথবা অন্ধকারে আলোয়। এ হলো সেই দূসর মুহূর্ত যাকে ফরাসীরা বলেছেন ‘Entre chien of loup’ যাব জার্মান হলো ‘Zwischen Hund und Wolf’ সেই সময় যখন মানুষ, ভাল থেকে মন্দকে পৃথক করতে পারে না। এই রকম এক গোধুলিকে প্রত্যক্ষ করেছেন কবি তাঁর নিজের দেশের ক্যাসিডম ও অমাত্মবিকতার অন্ধকার যখন যায়-যায় এবং সমাজবাদের প্রত্যয় আসন্ন। এই জন্যই কবির কাছে তাঁর স্বদেশ ‘স্বদেশ, আমার যন্ত্রণা’ এবং একই সঙ্গে ‘তুমিই আমার শাস্তি’। আর সব সময় তাঁর চিন্তাকে আচ্ছন্ন করে আছে তাঁর স্বদেশের সৌন্দর্য যার কথা রয়েছে তৃতীয় পঙ্ক্তিতে (‘আকাশ, আমার গাঢ়তর নীল আকাশ’) এই সৌন্দর্য অনাহত, এমন কি নেকড়ের রাজত্বও। এই হলো কবিতাটির মর্মবাণী, এবং এ সুন্দর—কেন না কবির অমৃতভূতি গভীর ও মহৎ, কেন না কবি তাঁর দেশকে ভালবাসেন যন্ত্রণায়, যখন অন্তরের শাসন, এবং সুখে, যখন শুভ প্রতিষ্ঠিত।

এবং যথেষ্ট সৌন্দর্য রয়েছে কবির বলার ভঙ্গীতে। ‘স্বদেশ, আমার যন্ত্রণা’—কথাটা এর থেকে ভাল করে বলা সম্ভব নয়, যেমন সম্ভব নয় ভালতর করে বলা—‘তুমিই আমার শাস্তি’। এ যেন এমন কোনো লোক যে শোকে অক্রান্ত এবং আচ্ছাদিত কালো পোশাকে, সেই লোক যাকে জিজ্ঞাসা করা হয়েছে কেন তাঁর যন্ত্রণা এবং সে উত্তরে বলেছে : ‘আমার দেশ এখন ঘাতকদের কবলে।’ আবার একই সঙ্গে, এ হলো এক উৎফুল্ল এবং সঙ্গীতমুখর মানুষ, উৎফুল্ল ও সঙ্গীতমুখর কেননা আমার দেশ গড়া হয়েছে শাস্তি দিয়ে। অর্থাৎ এই মানুষটির মুখ অস্ত্রাস্ত্র মানুষের মুখের ওপর নির্ভরশীল। ‘শাস্তি’ শব্দটি বিশেষভাবে সুন্দর। অতি পরিচিত এই কথা, তবু এতে রয়েছে এক নতুনত্বের ছাপ কেননা এমনি করে এই কথাটা আগে কেউ কোনোদিন ব্যবহার করেনি। ‘আকাশ, আমার গাঢ়তর নীল আকাশ’—ও সুন্দর। কেননা এ উচ্চারিত এক আশ্রয় নম্রতায়। কবির প্রয়োজন শুধু ‘নীল’ কথাটার (আর যেই ব্যবহৃত হলো কথাটি) এমনি উজ্জ্বল হয়ে উঠল আকাশ। এবং ভারী সুন্দর কবিতাটির চন্দ্র, তাতে রয়েছে এক বিশাল তৃপ্তির প্রতিভাস।

সংস্কৃত। পূর্বকথন—ক অধ্যায়ে আমরা ইতিপূর্বে বৈদিক স্তোত্র এবং অন্তান্ত সংস্কৃত কবিতার উচ্চারণবিধির ভিন্নতা সম্পর্কে ইঙ্গিত দিয়েছি। স্তোত্রাং প্রসঙ্গত সংস্কৃত আবৃত্তির রূপরীতি সম্পর্কেও সংক্ষেপে কিছু বক্তব্য নিবেদন করা হচ্ছে। প্রথম কথা : ব্রহ্ম-দীর্ঘ স্বরের উচ্চারণ অতি অবশ্যই শুদ্ধভাবে মেনে চলতে হবে।

দ্বিতীয়ত, স, শ, ব এবং ন ও ণ-র উচ্চারণ-স্বাতন্ত্র্য অবশ্যই বজায় রাখতে হবে।
তৃতীয়ত, সংস্কৃত-আবৃত্তিতে কণ্ঠস্বরে, স্বরপরিবর্তনে ও প্রকাশভঙ্গিতে ধীরোদ্বাস্ত মেলাজ
প্রকৃত ভাব ও অর্থ-পরিষ্কৃটনের সহায়ক হবে। উদাহরণস্বরূপ চারটি ভিন্ন ভিন্ন
উদ্ধৃতি উদ্ধৃত করা হচ্ছে যেগুলির দ্বারা ভিন্ন ভিন্ন বিষয়ে ভিন্ন ভিন্ন প্রকাশভঙ্গির দ্বারা
(আবৃত্তিতে) শ্রোতাদের মধ্যে প্রকৃত রসব্যঞ্জনার পরিষ্কৃটন সম্ভবপর হবে বলে মনে
করি।

উদাহরণ—

(১) ন তং জ্ঞানং ন তচ্ছিন্নং ন সা বিজ্ঞা ন সা কলা।

নাসৌ যোগো ন তং কৰ্ম নাট্যেহস্মিন্ বধ্ন দৃশ্যতে ॥

—‘নাট্যাশাস্ত্রম্’, ১ম অধ্যায়, ১১৬ শ্লোক।

(২) যে কেচিদিহ নামহি প্রথয়ন্ত্যবজ্ঞাং

জ্ঞানস্তি তে কিমপি তান্ প্রতি নৈব যতঃ।

উৎপত্ততেহস্তু মম কোহপি সমানধৰ্মা

কালোহয়ং নিরবধিঃ বিপুলো চ পৃথ্বী।

—ভবভূতি, ‘মালতীমাধবম্’।

(৩) পশ্যামি দেবাং শুভ দেবদেহে

সর্বাংস্তথা ভূতবিশেষসজ্জান্।

ব্রহ্মাণমীশং কমলাসনস্থম্—

ঋষিঞ্চ সর্বাভূতগাংশ্চ দিব্যান্ ॥

অনেক বাহুদরবস্ত্রনেত্রং

পশ্যামি স্বাং সর্বতোহনন্তরূপম্।

নাস্তং ন মধ্যং ন পুনস্তবাদিঃ

পশ্যামি বিশেষতঃ বিশ্বরূপ ॥

কিরীটিনং গদিনং চক্রিণঞ্চ

তেজোরশিঃ সৰ্বতো দীপ্তিমগ্ধম্।

পশ্যামি স্বাং দুর্নিরীক্ষ্যং সমস্তাদ্

দীপ্তানলার্কদ্যুতিমগ্রমেয়ম্ ॥

ভ্রমঙ্করং পরমং বেদিভব্যং

স্বয়ং বিশ্বং পরং নিধানম্।

স্বব্যয়ঃ শাস্ততর্ধর্মগোপ্তা

সমাতন স্বং পুরুষো যতো মে ॥

—‘ভগবদগীতা’, একাদশ স্কন্ধায় ।

(৪) আপরিতোবাদ বিদ্বাং ন সাধুমন্তে প্রয়োগবিজ্ঞানম্ ।

বলবদপি শিক্ষিতানামাত্মহ্যঃ প্রত্যয়ং চেতঃ ॥

—কালিদাস, ‘অভিজ্ঞানশকুন্তলম্’ ।

প্রাচীন ভারতে বৈদিক ও সংস্কৃত আবৃত্তি সম্পর্কে সামগ্রিকভাবে কুশল ও লোপ চিন্তাভাবনা করেছেন এবং তাঁদের সৃষ্টিস্থিত বক্তব্য লিপিবদ্ধ করে গেছেন। বেদপাঠের অধিকার ও অনধিকার সম্পর্কে যাজ্ঞবল্ক্যশিক্ষায় বলা হয়েছে—

ন করালো ন লঘোষ্ঠো নাব্যক্তো নানুনাশিকঃ ।

গদগদো বন্ধজিহ্বশ্চ ন বর্ণান্ বক্তুমর্হতি ॥

অর্থাৎ যার বদন করাল, ওষ্ঠ লঘা, স্বর আনুনাশিক, কণ্ঠস্বর গদগদ (অস্পষ্ট) ও জিহ্বা জড় (তোতলা), অর্থাৎ শারীরিক দিক থেকে প্রতিবন্ধী, তাঁর বর্ণোচ্চারণ কখনও শুদ্ধ হতে পারে না, তিনি বেদপাঠে অনধিকারী। আর বেদপাঠে অধিকারী হলেন—

প্রকৃতিধ্বস্ত কল্যাণী দন্তোষ্ঠৌ বস্ত শোভনৌ ।

অপ্রগল্ভশ্চ বিনীতশ্চ স বর্ণান্ বক্তুমর্হতি ॥

অর্থাৎ যার প্রকৃতি শাস্ত, দন্ত ও ওষ্ঠ সুগঠিত, উচ্চারণ স্পষ্ট এবং বিনি বিনীত ও সংযমী তিনিই বেদপাঠে অধিকারী।

এমনকি বেদপাঠের (প্রকৃতপক্ষে সংস্কৃতভাষায় সর্ববিধ পাঠে) ১৪ রকমের দোষ ও ৬ রকমের গুণের কথা বলা হয়েছে—বেণুলি, আমার মনে হয়, সামগ্রিকভাবে আবৃত্তিশিক্ষা ও আবৃত্তিশিক্ষকদের মনে রাখা প্রয়োজন।

১৪টি দোষ : অক্ষর সম্বন্ধে শব্দা, সাধারণ ভীতি, উচ্চস্বর, অব্যক্ত বা অস্পষ্ট কণ্ঠস্বর, আনুনাশিক স্বর, কক্শ স্বর, অত্যন্ত উচ্চকণ্ঠ, হানত্রট উচ্চারণ (কণ্ঠস্বর জিহ্বা দ্বারা, তালব্য স্বর দন্ত্য দ্বারা উচ্চারণ), কুস্বর, বিরসকণ্ঠ, বিল্লিট (এক অক্ষরে অনেক অক্ষরের) উচ্চারণ, বিষমরূপে অক্ষরকে আঘাতপূর্বক উচ্চারণ, ব্যাকুল হয়ে পাঠ, তানলয়-হীনভাবে পাঠ।

৬টি গুণ : মধুরকণ্ঠ পাঠ, প্রত্যেকটি অক্ষরের স্পষ্ট উচ্চারণ, পদচ্ছেদ করে পাঠ, ধৈর্যের সঙ্গে পাঠ এবং তান-লঘযুক্ত পাঠ।

উদ্ভূত। ভারতীয় ভাষাসমূহের মধ্যে উদ্ভূত এক শক্তিশালী ভাষা। কণ্ঠস্বরে বলিষ্ঠতা এবং উচ্চারণে Gluttural sound-এর গুণের জোর দিয়ে ক্রয়-দীর্ঘস্বরের বৈশিষ্ট্য বজায়

ৱেখে উৰ্দ্ধ কবিতা বা শ্বেদ-এৱ আৱন্তি কৰা বিধেয়। প্ৰয়াত প্ৰখ্যাত মুশাৱাৰা-প্ৰয়োগশিল্পী পাৰভেজ শাহিদী এৰং বন্ধু-সাহিত্যিক শ্ৰীশান্তিৱৰ্দ্ধন ভট্টাচাৰ্যেৰ সঙ্গে আলোচনা কৰে জেনেছি যে উৰ্দ্ধ আৱন্তিতে Sound echoes the sense-ই প্ৰধান বৈশিষ্ট্য এৰং এই বৈশিষ্ট্য ৱক্ষা কৰে অ-উৰ্দ্ধভাষী মাহুৰও উৰ্দ্ধ আৱন্তিৰ ৰূপৱেখা আৱন্ত কৰতে পাৰেন।

উদাহৰণস্বৰূপ চাৱটি শ্বেদ বা বৰেত উদ্ধৃত কৰা হলো :

- (১) মেৱী আৱাজ গৰ্ নহী আতী
দাগে দিল গৰ্ নজৰ্ নহী আতা
বু ভী এ চাৱাগৰ নহী আতী।
হম্ বহী হায় জঁহাসে হমকোভী
আপ আপনি ধবৰ্ নহী আতী
মৰতে হায় আৱজ্ মে মৰণে কী
মোত আতী পৰ নহী আতী।
কাৰে কিস মুহুসে বাওগে ‘গালিব’
শৰম তুমকো মগৰ নহী আতী। - গালিব।

বলাহুৱাদ :—

বুকেৰ আগুন জলছে আমাৰ ধিক্ধিক্
হয়তো বুকেতে পাৰি না।
দন্ধ কুংপিও পোডাৰ যে গন্ধ
সেও কি আমি পাই না॥
নিজেকে খুঁজতে আমি নিজেই যে
ৰোজ হাৰিয়ে গেছি।
মৰণ যে আমাৰ আসে না
কতই তো কেঁদেছি॥

- (২) মুখে ইয়ে কফস্ অজীজ হায়, ইহী জিতো লুকা কৰাৰ সে

মুখে অব চমন মে না লে চলো, মাৰ ঘাবড়া জাৱ ছঁ বহাৰ সে॥ —জাফৰ।

বলাহুৱাদ :—এই কয়েদই আমাৰ ভালো লাগে, এখানে শান্তিতে বাঁচতে পাৰবো। আমাকে আৱ ফুলবাগানে নিৱে ৰেয়ো না, মুকলিত সৌন্দৰ্য আমাৰ আৱ সজ্জ হয় না।

- (৩) গোসল্খানা পঁহচ গয়া বাবুচিখানা সমঝকে।

বোৱীমে হাত ডাল দিয়া দস্তানা সমঝকে॥

দিল্লী পঁহুচ গয়া, লুধিয়ানা সমঝ্কে ।

মসজিদ পঁহুচ গয়া ময়খানা সমঝ্কে ॥

—ইক্বাল ।

বঙ্গানুবাদ :—বাবুচিখানা ভেবে গোসলখানায় পৌছে গেলাম । দস্তানা ভেবে হাত ঢোকলাম চটের খলিতে । লুধিয়ানা ভেবে চলে গেলাম দিল্লী আর পানাগার মনে করে মসজিদে ঢুকলাম ।

(৪) ইচেহ্, শেরীশু কেহ দর দৌরে কমর মী বিনম্ ।

হামা আফাক পুর আজ ফিতনা ব সরমী বিনম্ ॥

আবলই বা হামা সরবৎ যে গুলাব বো কান্দনম্ ।

কুতে দানা হামা আজ খুনে জীগর মী বীনম্ ॥

—হাফিজ ।

বঙ্গানুবাদ :—ঝগড়া আর মারামারিতে জর্জরিত কোলাহলপূর্ণ পৃথিবীর এ কী রূপ আমি দেখছি !

বোকারা গোলাপ আর মধুর সরবৎ পান করে আনন্দ করছে, আর বুদ্ধিমান জানীরা হৃদয়ের রক্ত পান করছে !

(৫) মতাই-লৌহ-কলম্ ছিন গইতো ক্যারা, গম্ হায়,

কি খুনে-দিল্মে ডুবোলাই হায় উজলিয়া ময়নে ;

লবো পে মুহব্ লগী হায়তো ক্যারা, কি রখ্ দী হায়

হর এক হলকয়ে জনজীর যে জবী ময়নে ॥

—ফৈজ আহমদ ফৈজ ।

বঙ্গানুবাদ :—আমার হাতের কলম কেড়ে নেওয়াতে আমার কোনো দুঃখ নেই । আমি আমার আঙুল ডুবিয়ে নিয়েছি রক্তরাঙা হৃদয়ে । আমার মুখ বন্ধ করে দেওয়াতে কী হয়েছে, প্রত্যেক শৃঙ্খলের গলায় আমার ভাষা আমি রেখে দিয়েছি ।

আর একটি উর্দু শ্রের বঙ্গানুবাদ ছাড়াই (সহজবোধ্য বলে) উদ্ধৃত করছি, ঐতিহাসিক কারণে । রচনাকার ভারতের শেষ স্বাধীন-সম্রাট বাহাদুর শাহ । এই শ্রেরটি আজাদ হিন্দ ফৌজ রেডিও থেকে প্রতিদিন প্রচার করা হতো ।

(৬) “মজা আরেগা বব্, হামারা রাজ দেখেজী

কে আপনি থি জমিন হোজী আপনা আসমান হোগা

শহীদৌকী চিতায়োঁপর লাগেজে হারা বরস্ মেলে

ওয়ারতনপর মরনেওয়ারেঁকা হ্যাছি নামোয়িসান হোলা ।”

হিন্দী। ভারতীয় ভাষা-জননী সংস্কৃত-র রূপরেখা অনুসরণে হিন্দীভাষা সবচেয়ে আন্তরিক। হ্রস্ব-দীর্ঘস্বর, স, শ, ষ এবং ন ও ণ-র অন্তর উচ্চারণপ্রয়াস হিন্দীভাষার সমস্ত বন্ধন করা অভ্যাবশ্যিক

হিন্দীভাষা বর্তমান ভারতের সবচেয়ে বেশীসংখ্যক মানুষের মাতৃভাষাই শুধু নয়, ভারতীয় যুক্তরাষ্ট্রের রাষ্ট্রভাষারূপে অতি দ্রুত সমৃদ্ধিলাভে সর্বতোভাবে প্রয়াসস্বী হয়েছে রাষ্ট্রীয় আনুকূল্যে।

প্রাচীন হিন্দী সাহিত্যের শ্রেষ্ঠ সম্পদ হলো তুলসীদাসের রামায়ণ বা রামচরিত-মানস। এই প্রসঙ্গে হিন্দী কাব্য-সাহিত্যের ক্রমবিকাশের পরিচয়বাহী কয়েকটি উদাহরণ উল্লেখ করা হলো।

(১) কবীরদাস-এর রচনা :

করম গতি টারে নাহি টরী।

মুনি বসিষ্ঠ সে পণ্ডিত জানী সোধি কে লগন ধরী।

সীতা হরন মরন দসরথ বন মেঁ বিপতি পরী।

নীচ হাথ হরিচঞ্জ বিকানে বলি পাতাল ধরী।

কোটি গায় নিত পুত্র করত নৃপ গিরগিট জোনি পরী ॥

ভারত মে ভরছুল কো অণ্ডা ষটা টুটি পরী।

কহত কবীর হুনো ভাই সাধো, হোনী হোইকে রহী ॥

—লক্ষণীয় বিষয় হলো মৈথিলীভাষার (হিন্দীর পূর্ব রূপ) তালব্য ণ, মধুণ্য ণা থাকার বানানের প্রাচীনরূপ।

(২) তুলসীদাস-এর রচনা :

অব লোঁ নসানী অব নসৈহোঁ।

রাম রূপা ভব নিসা সিরানি আগে পুনি ন উসৈ হোঁ।

পরবস্থ জানি ইসয়ো ইন ইঞ্জিন নিজ বস হৈব, ন ইসহোঁ।

শ্রাম রূপ হুচি কচির কসৌটি চিত কঁখনহিঁ কসৈহোঁ ॥

পায়ো নাম চাক চিন্তামনি উয়-কর'ভেন বসৈহোঁ ॥

মন মধুকর পন করি তুলসী রঘুপতি পদ কমল বসৈহোঁ ॥

(৩) সুরদাস-এর রচনা :

অরিগত গতি কহু কহতি ন আবে

জোঁ গুঁগহিঁ যীঠে কল কো রস অন্তরগত হী ভাবে।

পরম শ্রাদ সবহী জু নিরন্তর অমিত তোষ উপজাবে।

মন রানী কো অগর অপোচর সোজানে জো পাবে ॥

রূপরেখা গুন জাতি কুণ্ঠিতি বিহু নিয়ালম্বন চকুত ধাবে ।

সববিধি অগম বিচারহিঁ তাতে হর সগুন লীলাশদ পাবে ॥

(৪) পণ্ডিত সূর্যকান্ত ত্রিপাঠীর রচনা—নিরাল :

বরদে, বীণাবাদিনী বরদে ।

প্রিয় স্বতন্ত্র রব অবুত মন্ত্র নব, ভারত মে ভরদে ।

কাট অন্ধ উরকে বন্ধন স্তর

বহা জননি জ্যোতির্ময় নিখর

কলুষভেদ তমহর প্রকাশভর, জগমগ জগ করদে ।

নবগতি নবলয় তালছন্দ নব

বনগীত নব জলদমন্ত্র রব

নবযুগকে নব বিহগবৃন্দ কো, নব পর নব বরদে ।

বরদে বীণাবাদিনী বরদে ॥

পরিশেষ-বক্তব্য :

পূর্ববর্তী বিভিন্ন অধ্যায় ও পর্বের আলোচনার স্বতন্ত্র-প্রয়োগশিল্প আবৃত্তির তত্ত্ব, তথ্য ও প্রয়োগ সম্পর্কে সমীক্ষামূলক বিশ্লেষণধর্মী আলোচনা করা হয়েছে। এখন সেই আলোচনার প্রেক্ষাপটে পরিশেষ-বক্তব্যরূপে কিছু নিবেদন করা হচ্ছে।

আবৃত্তি সাহিত্য-নির্ভরশীল শিল্পচর্চা, কারণ সাহিত্য ও আবৃত্তির মূল উপাদান শব্দ। শব্দের প্রকাশ ঘটে সাহিত্যকর্মে, বর্ণে আত্মগোপন করে, আর আবৃত্তিতে ধ্বনির উচ্চারণে। আমরা তো জানি সভ্যতার আদিমযুগে ধ্বনির জন্ম হয়েছিল আবেগ, উচ্ছ্বাস, বেদনা, আনন্দ, শোক প্রভৃতি বিবিধ অনুভূতির বহিঃপ্রকাশের প্রয়োজনে। এবং সভ্যতার বিবর্তনে অনুভূতি ক্রমশ সূক্ষ্ম থেকে সূক্ষ্মতর হতে থাকে, অনুভূতির আবেগকে সংবত থেকে সংবততর করার নানান প্রয়োগ দেখা দেয় অনুভূতির সর্বজনীনতা সাধনের জন্য এবং এরই ফলে অনুভবের স্রুতিকে বিকল্পে রাখতে নানান চিত্রময় মাধ্যমের উদ্ভব হয়। সম্ভাবতই লিপিতে আশ্রিত শব্দের, সাহিত্যে প্রথম, মধ্য ও শেষ ভূমিকা। এবং যেহেতু সাহিত্যে লেখক ও পাঠক সুখোন্মুখি নয়, সেহেতু আবেগ-উচ্ছ্বাস সরাসরি সঞ্চারিত হওয়ার প্রয়োজন থাকে না। কিন্তু একজন আবৃত্তিকার সাহিত্যের বিষয়কে ধ্বনিরূপে তাঁর উচ্চারণে তুলে এনে উচ্চারণের বিশিষ্টতা, চন্দের প্রকাশ, ধ্বনির তারতম্য ও কণ্ঠের মাধুর্যদানে শ্রোতার মধ্যে সঞ্চারিত করার দায়ভাগী।

সুতরাং আবৃত্তি শ্রোতামুখি। আর এই শ্রোতামুখিতার অন্তর্গত সার্বজনিক

সংস্কৃতিচর্চার আভিনায়-এর গুরুত্বপূর্ণ অবদান রয়েছে। কারণ, সংস্কৃতি মানুষকে মানুষে ভাববিনিময়ের দ্বারা অসম্পূর্ণতার পূরণে ঐতিহ্যবাহী ভূমিকাপালনে সতত প্রয়াসী। শ্রোতামুখি শিল্পরূপে আবৃত্তিকে স্বভাবতই কতকগুলি প্রক্রিয়াপালনে সচেষ্ট হতে হয়—(১) সমস্ত শ্রোতাকে তাঁর দিকে আকর্ষণ করতে হবে। (২) শ্রোতাকে প্রক্রিয়ার মাধ্যমে সঙ্গী করে নেবেন। (৩) শ্রোতাকে উবেলিত বা উদ্বেজিত করবেন। এবং বলাই বাহুল্য, শ্রোতা সম্পর্কে আবৃত্তিকারের ধারণা বা অভিজ্ঞতা যত পরিষ্কার হবে তত বেশী তিনি ঐ সমস্ত প্রক্রিয়াপালনে সিদ্ধিলাভ করবেন এবং সিদ্ধিলাভের মাধ্যম হবে পরিষ্কার কণ্ঠস্বর, চন্দ-জ্ঞান, উচ্চারণ-ভঙ্গি এবং ভাবোপযোগী স্বরের প্রয়োগের মাত্রাজ্ঞান। প্রত্যক্ষ অভিজ্ঞতায় দেখা যায় ভালো কোনো আবৃত্তি শেষ হওয়ার পর শিল্পী ও শ্রোতার ক্রমেন যেন সম্মোহনশূন্য হয়ে ওঠেন। কিছুক্ষণ পর শ্রোতার সঞ্চিত ফিরে পেয়ে যে যার গন্তব্যস্থানে চলে যান কিন্তু সম্মোহনের স্মৃতি ভেতরে থেকে যায়। এই ব্যাপারটা ঘটে যাওয়ার পরিস্থিতিটা যদি বিশ্লেষণ করা যায় তবেই বোঝা যাবে শিল্পী ও শ্রোতার সংযোগপ্রক্রিয়ার স্বরূপটি। কোনো বিষয়কে শিল্পী যখন তাঁর কণ্ঠস্বরের মধ্যে মূর্ত করে তুলতে চান নানান কলাকৌশলে, তখন সেই বিষয় কিন্তু শ্রোতার কাছে উপস্থিত হচ্ছে প্রত্যক্ষরূপে নয়, পরোক্ষরূপে। যে বিষয়টি শিল্পী মূর্ত করলেন এবং যা শ্রোতা গ্রহণ করলেন তা অনেক ক্ষেত্রেই বিভিন্ন হতে পারে কারণ উভয়ের অভিজ্ঞতা, মানসিকতা, সংস্কার তো ভিন্ন হওয়াই স্বাভাবিক। তাই শিল্প-প্রক্রিয়ার সাফল্য-অসাফল্য আসবে শিল্পী ও শ্রোতার একাত্মতা এবং বিষমতার তেরকের অমুখায়ী।

আদিম নিরক্ষরতার কাল থেকেই সাহিত্য বাহিত হয়েছে ধ্বনিসহযোগে, এবং এই ধ্বনির প্রকাশে উচ্চারণের প্রয়োজনীয়তা সবচেয়ে বেশী করে স্বীকৃত হয়েছে। এক এক দেশের প্রাকৃতিক আবহাওয়া, জলবায়ু, রীতিনীতি অনুযায়ী এক এক জাতির সাহিত্যের ধ্বনিময় উচ্চারণরীতি গড়ে ওঠে। বাঙালীজাতির উচ্চারণ-রীতিতেও স্বকীয়তা ও বৈশিষ্ট্য আছে যা অন্য জাতি বা অন্য ভাষার সাহিত্যের ক্ষেত্রে অবশ্যই এক নয়। কারণ আমরা তো জানি শুল্কলাপারায়ণ ও বিশুল্কলাপারায়ণ জাতির উচ্চারণরীতি অবশ্যই ভিন্ন হবে।

আধুনিক বাংলা কবিতার ভাবের দুরূহতা একদা সমস্তরূপে দেখা দিতে পারে আবৃত্তিকারদের কাছে—যদি না অধ্যয়ন, অনুশীলন দ্বারা তাঁরা যথেষ্ট পরিমাণে শিক্ষিত হয়ে ওঠেন। আমরা পূর্ববর্তী এক অধ্যায়ের আলোচনায় বিষ্ণু দের “শরতের মাতিস আকাশ” পঙক্তির উল্লেখ করেছি, তেমনি উল্লেখ করা যেতে পারে জীবনানন্দ দাশের “বেতের ফলের মত তার ম্লান মুখ মনে পড়ে” পঙক্তিটি। অন্তরে এর অর্থ

অহুভব করেও কোনো আবৃত্তিকারের পক্ষে এটি সহজে প্রকাশ করা সম্ভব হবে না। স্বতন্ত্র পঞ্চম না তিনি সেই ব্যক্তনাময় ধ্বনিটি কণ্ঠে আনতে পারছেন, বা শ্রোতাদের মধ্যে এই পঙ্ক্তির অর্থটিকে রসমণ্ডিতভাবে সঞ্চারিত করতে পারে। তাছাড়া স্থান-কাল-পাত্র-ভেদে আবৃত্তিকারকেও আবৃত্তির বিষয় নিবাচন ঠিক-ঠিক-মতো জানতে হবে। গ্রামের মধ্যে যেখানে মাইক্রোফোনও হয়ত অলভ্য সেখানে যে বিষয়াজ্ঞরী কবিতা নিবেদিত হবে তা কিন্তু বিজ্ঞানসম্মত মেকানিকাল, ইলেকট্রিকাল, ইলেকট্রনিক্স ফেসিলিটিসমৃদ্ধ মঞ্চ কাঙ্ক্ষিত নয়—কারণ পরবর্তী ক্ষেত্রে হারমোনাইজেশন, ডায়াল-প্রোয়িং বা মডুলেশনের বিচিত্র পরীক্ষানিরীক্ষায় যে সহজ সুযোগগুলি আছে গ্রামে তা সম্পূর্ণরূপে অলভ্য। তাছাড়া শ্রোতারূপে শহরে মঞ্চের শ্রোতা এবং গ্রামের শ্রোতা তো বিভিন্ন হবেনই।

স্বতন্ত্র প্রয়োগ শিল্পরূপে বাংলা আবৃত্তি গত ৩০-৩৫ বছর ধরে যেভাবে উত্তরোত্তর শ্রীবৃদ্ধিমাণ্ডিত হচ্ছে একক ও প্রতিষ্ঠানিক প্রয়োগের দ্বারা ঠিক সেভাবে ভারতের অন্যান্য ভাষায় কবিতা কিন্তু আবৃত্তি করা হয় না। হিন্দী, উর্দু বা অন্যান্য ভারতীয় ভাষায় যেভাবে এবং যে পরিমাণে কবিতাপাঠের আসর হয় (এমন কি সম্মানদক্ষিণার বিনিময়ে) পশ্চিমবঙ্গে আবৃত্তিচর্চার রূপরেখা কিন্তু প্রায় পরিপূর্ণরূপে স্বতন্ত্র ধারার ও রীতিতে প্রবহমান। এমন কি বাংলাদেশেতেও বোধ হয় পশ্চিমবঙ্গের মতো আবৃত্তিশিল্পের চর্চা জনপ্রিয় হয়ে ওঠেনি। সবিনয়ে বলা যেতে পারে সেখানে কবির কণ্ঠে কবিতাপাঠ, আবৃত্তিকারের কণ্ঠে আবৃত্তির চেয়ে এখনো বেশী জনপ্রিয় তো বেটেই, বোধহয় কাঙ্ক্ষিতও। কিন্তু কবি যদি তাঁর কবিতার আবৃত্তিকার হন তবে কবির প্রত্যক্ষ ও গোপন অহুভবের সবচেয়ে বেশী বিকাশ লক্ষ্য করা বাবে তাঁর পাঠে, কিন্তু স্বতন্ত্র আবৃত্তিকারের কণ্ঠে কবির কবিতা তেমনই ফুল হয়ে ফুটে উঠতে পারে বার সৌরভ শ্রোতাদের শুধু মুগ্ধ করবে না, উদ্ভুদ্ধ—এমনকি রসের মাধুর্য়ে সম্পদশালীও করে তুলতে পারে।

ইদানীং একটা প্রশ্ন কোনো কোনো মহলে আলোচনায় এসে পড়ে এবং তা হলো—বাংলা আবৃত্তিচর্চায় আঞ্চলিক উপভাষার প্রয়োগ কতখানি যুক্তিযুক্ত। আমার মনে হয় সমগ্র পূর্বভারতের (আসামের কাছাড় ও শিলচর, ত্রিপুরা, বাংলাদেশের পার্বত্য চট্টগ্রাম ও অন্যান্য অঞ্চলে যেখানে বাংলা উপভাষার চল আছে) বাংলা-ভাষাভাষী অঞ্চলে পুঙ্খানুপুঙ্খভাবে সমীক্ষা করলে একটা সামগ্রিক পরিচয়-চিত্র তুলে ধরা সম্ভব হবে। সাম্প্রতিককালে পশ্চিমবঙ্গে শ্রীনীলাদ্রিশেখর বহু এবং আরো দু-একজন আবৃত্তিকার এ ব্যাপারে কিছু কিছু পরীক্ষা-নিরীক্ষার প্রকাশ পরিবেশন করেছেন বাঁকুড়া ও পুরুলিয়া জেলার ভাষায় রচিত কবিতা নিয়ে এবং ব্যক্তিগতভাবে

অন্তত আমার সেগুলি ভালই লেগেছে। আমার মনে হয়, বাংলা আবৃত্তিশিক্ষকে জনপ্রিয় করে তুলতে এ জাতীয় পরীক্ষা-নিরীক্ষার প্রয়োজনীয়তা অবশ্যই আছে। তবে আমাদের সচেতন থাকতে হবে যে, কলকাতা শহরে বসে ইদানীং যেমন কেউ কেউ মূল পল্লীসঙ্গীতের বাণীকে এখার ওখার করে নতুন পল্লীসঙ্গীত রচনা করছেন এবং তাদের সুর করে এক ধরনের বিচিত্র শহুরে পল্লীগীতি চালাচ্ছেন, সেরকম ভেজাল আধুনিকভাষার উপাদান যেন আবৃত্তির ক্ষেত্রে চালানোর চেষ্টা করা না হয়। কারণ তাতে আঞ্চলিক উপভাষার পরিচিতির মর্গদা যেমন বাড়বে না তেমনি ভেজাল বিষয়ভিত্তিক আবৃত্তিও ‘ভেজাল’ বিশেষণে বিশেষিত হবে এবং পরিণামে দুধপুঙ্কর জলপুঙ্কর হওয়ার মত ঘটনার পুনরাবৃত্তি ঘটবে।

যেহেতু পশ্চিমবঙ্গের শহর ও শহরতলীতে ইদানীং বেশ কিছু আবৃত্তিশিক্ষকেন্দ্র গড়ে উঠেছে এবং উঠছে সেহেতু সব প্রতিষ্ঠানেই মোটামুটি প্রয়োজনভিত্তিক শিক্ষা-সিলেবাস চালু হওয়া দরকার এবং সমতারক্ষা করে সিলেবাস ঠিক করার ব্যাপারে মোটামুটি পশ্চিমবঙ্গ সরকার কর্তৃক সত্তাপ্রতিষ্ঠিত পশ্চিমবঙ্গ বাংলা একাডেমি, কিংবা রবীন্দ্রভারতী বিশ্ববিদ্যালয় অথবা আবৃত্তি বিষয়ে অভিজ্ঞ ব্যক্তিদের নিয়ে গঠিত কোনো বেসরকারী সংস্থাকে দায়িত্ব দেওয়া যেতে পারে। বাংলাদেশের বাংলা একাডেমি, বিহারের বেঙ্গলি একাডেমি জাতীয় প্রতিষ্ঠানগুলি এ বিষয়ে চিন্তাভাবনা করতে পারেন। আর সব ক্ষেত্রেই যদি প্রয়োজনীয় চিন্তাভাবনা করা শুরু হয় এবং সমগ্র বাংলাভাষাভাষী অঞ্চল মিলে যৌথভাবে standard বাংলা উচ্চারণ স্থিরীকরণ এবং আবৃত্তিসংল্লিষ্ট অল্পাঙ্গ সমস্যাগুলি সম্পর্কে অভিজ্ঞ বৃদ্ধমণ্ডলী যদি অদূরভবিষ্যতে কর্মজ্ঞানপ্রয়াসে তৎপর হন তবে ভবিষ্যৎ আবৃত্তিচর্চার উন্নতিবিধানের সত্যিকারের পদক্ষেপ গ্রহণ করা হবে এবং বলাই বাহুল্য কাজটা অসম্ভব নয় বলেই একান্তভাবে কাক্ষিত।



॥ পরিশিষ্ট ॥

[প্রশ্নোত্তর ও অন্যান্য তথ্য]

বাংলা আবৃত্তির প্রয়োগরূপরেখা এবং সংশ্লিষ্ট অল্পাত্ত বিষয়ে ব্যক্তিগত ও সাংগঠনিক চর্চা সম্বন্ধে বিহার-পশ্চিমবঙ্গ-ত্রিপুরা-বাংলাদেশ-আসামের বাংলাভাষাভাষী অঞ্চলের প্রতিনিধিস্থানীয় কয়েকজনের কাছে দশটি প্রশ্ন-সম্বলিত পত্র দিয়েছিলাম। দুঃখের বিষয়, নানা কারণে অধিকাংশেরই উত্তর পাইনি। ফলে, উত্তরগুলির বিশ্লেষণসহ সমীক্ষার কাজটি আদৌ করা গেল না। যাদের কাছে পত্রসহ প্রশ্নমালা পাঠিয়েছিলাম তাঁরা হলেন—শ্রীশঙ্কু মিত্র, শ্রীমতী তৃপ্তি মিত্র; বিভূতিভূষণ মুখোপাধ্যায়, সভাপতি : বিহার বাংলা একাডেমি; শ্রীঅন্নদাশঙ্কর রায়, সভাপতি : পশ্চিমবঙ্গ বাংলা একাডেমি; ড. আবু হেনা মুস্তাফা কামাল, মহাপরিচালক : ঢাকা বাংলা একাডেমি; সভাপতি, বাংলাভাষা প্রচার সমিতি, কাছাড়, আসাম; সাধারণ সম্পাদক, গণতান্ত্রিক লেখক ও শিল্পী সংঘ, আগরতলা, ত্রিপুরা; শ্রীবীরেন্দ্রকৃষ্ণ ভদ্র; ড. গৌরীশঙ্কর ভট্টাচার্য; কবি ও আবৃত্তিকার শ্রীনিরেন্দ্রনাথ চক্রবর্তী; আবৃত্তিকার শ্রীসৌমিত্র চট্টোপাধ্যায়; আবৃত্তিকার শ্রীপ্রদীপ ঘোষ; আবৃত্তিকার শ্রীদেবদুলাল বন্দ্যোপাধ্যায়; আবৃত্তিকার শ্রীনীলাদ্রিশেখর বসু; আবৃত্তিকার শ্রীউৎপল কুণ্ডু; চট্টগ্রাম বিশ্ববিদ্যালয়ের অধ্যাপক ড. আহমদ শরীফ; রাজসাহী বিশ্ববিদ্যালয়ের উপরেজিস্টার ও আবৃত্তিকার শ্রীনাঈম মাহমুদ; বাংলাদেশ আবৃত্তি ফেডারেশনের সাধারণ সম্পাদক আবৃত্তিকার শ্রীভাস্বর বন্দ্যোপাধ্যায়, খুলনার কবিতালাপ গোষ্ঠীর শ্রীআবদুস সব্ব খান চৌধুরী এবং বাংলাদেশের ঢাকানিবাসী প্রখ্যাত আবৃত্তিকার কাজী আন্বিক। এঁদের মধ্যে পত্রের প্রাপ্তিস্বীকার করেন নি কিংবা প্রশ্নমালারও উত্তর দেন নি বধাক্রমে সর্বশ্রী সভাপতি, বাংলাভাষা প্রচার সমিতি, কাছাড়; সাধারণ সম্পাদক, গণতান্ত্রিক লেখক ও শিল্পী সংঘ, ত্রিপুরা; বীরেন্দ্রকৃষ্ণ ভদ্র; ড. গৌরীশঙ্কর ভট্টাচার্য; কবি-আবৃত্তিকার নিরেন্দ্রনাথ চক্রবর্তী; আবৃত্তিকার সৌমিত্র চট্টোপাধ্যায়; আবৃত্তিকার দেবদুলাল বন্দ্যোপাধ্যায়; আবৃত্তিকার নীলাদ্রিশেখর বসু; আবৃত্তিকার উৎপল কুণ্ডু ও চট্টগ্রাম বিশ্ববিদ্যালয়ের অধ্যাপক ড. আহমদ শরীফ।

ডাকবিভাগের গুণগোল কিংবা কিছুকাল বাবৎ বাংলাদেশের অস্বাভাবিক অবস্থা হ্রত এর অন্ততম কারণ। পত্র ও প্রশ্নমালা পাঠানোর কয়েক মাস পরে সাক্ষাৎ করি শ্রীশঙ্কু মিত্র ও শ্রীমতী তৃপ্তি মিত্রের সঙ্গে।

শ্রীশঙ্কু মিত্র পরিষ্কারভাবে বলেন : “নাটক ও আবুস্তি বিষয়ে কোনো আলোচনা বা সাক্ষাৎকার আমি করব না বা দেখো না, অতীতে এ ব্যাপারে আমাকে ঠকানো হয়েছে ; আমার অভিমতি ছাড়াই অনেকে আমার বক্তব্য বলে অনেক কিছু ছেপেছে।”

শ্রীমতী ভূপ্তি মিত্র বললেন : “এ সব প্রশ্নের উত্তর করে দেখানো যায়, বলে বা লিখে সম্ভব নয়। তাছাড়া এ সব করার কোনো অর্থ হয় না —এ সব বিষয়ে বলা বা লেখার সময়ও আমার নেই। তবে তোমার একটি প্রশ্নের উত্তরে আমি বলছি যে ইদানীং শ্রুতিনাটক বলে যা চলছে তাতে আমার সম্মতি নেই। যারা এ সব করছেন তাদেরও বলেছি, তুমিও লিখে দিতে পারো যে, এগুলিকে নাট্যপাঠ বা নাট্যাংশপাঠ বলাই যুক্তিযুক্ত।”

সম্প্রতি প্রয়াত প্রবীন সাহিত্যিক শ্রদ্ধেয় বিভূতিভূষণ মুখোপাধ্যায় সর্বপ্রথম আমার প্রশ্নমালার উত্তর দিয়েছিলেন। আমি কৃতজ্ঞতা জানিয়ে এসেছিলাম তাঁকে। কিন্তু আমার দর্ভাগ্য, তাঁর জীবিতকালে তাঁর দেওয়া উত্তরগুলি মুদ্রিত করা গেল না।

ঢাকা বাংলা একাডেমির মহাপরিচালক ডক্টর কামাল হু'বার লোক মারকত পত্রের প্রাপ্তিস্বীকার করেন কিন্তু যে কোনো কারণেই হোক প্রশ্নমালার কোনো উত্তর তাঁর কাছ থেকে আমি পাই নি।

বাংলাদেশের দুই প্রখ্যাত আবুস্তিকার শ্রীনাঈম মাহমুদ এবং শ্রীভাষ্য বন্দ্যোপাধ্যায় অধ্যাপক নাজমুল আহসানকে জানিয়েছিলেন আমার প্রশ্নমালার উত্তর পাঠাবেন, কিন্তু নানা কারণে তাঁদের লিখিত উত্তরও আমার হস্তগত হয়নি। কাজী আরিফ কলকাতায় আমার সঙ্গে দেখা করে জানিয়েছিলেন তিনি উত্তর দেবেন, কিন্তু দেন নি, বা তাঁর উত্তর পৌছয়নি। জানি না, কেন ?

পশ্চিমবঙ্গ বাংলা একাডেমির সভাপতি শ্রীঅন্নদাশঙ্কর রায় আমার পত্রের উত্তর দিয়েছিলেন কিন্তু সাক্ষাতে আলোচনা করেও আমার প্রশ্নমালার উত্তর তাঁর কাছ থেকে পাইনি।

আমার প্রশ্নমালা (স্থানভেদে প্রয়োজনীয় পরিবর্তনসহ) ছিল নিম্নরূপ :—

প্রশ্নমালা

১। বাংলা আবুস্তি যে স্বতন্ত্র একটি প্রয়োগশিল্প, এটা আপনি স্বীকার করেন কিনা ; যদি করেন তবে স্বতন্ত্র প্রয়োগশিল্পরূপে পশ্চিমবাংলায় আবুস্তিচর্চার রূপরেখা সম্পর্কে আপনার মতামত জানানতে চাই।

২। যে কোনো কবিতা বা সাহিত্য-বিষয় কি আবুস্তির বিষয় হতে পারে ? আবুস্তি, কবিতা বা অন্য যে কোনো বিষয়ভিত্তিক, করার সময় মুখস্থ করা কিম্বা তা না করে দেখে বলা, কোনটি ঠিক এবং কেন ? পাঠ ও আবুস্তির মৌলিক পার্থক্য কি ?

৩। পশ্চিমবাংলার কলকাতা শহরে এবং মফঃস্বলের বেশ কিছু জায়গায় ইদানীং অনেকগুলি আবৃত্তিশিক্ষণ-সংস্থা চালু হয়েছে বলে জানি। এই সমস্ত শিক্ষাকেন্দ্রে কি কোনো নির্দিষ্ট সিলেবাস আছে? শিক্ষণশেষে প্রতিষ্ঠান থেকে কি কোনো স্বীকৃতিপত্র দেওয়া হয় এবং যদি হয় তবে তাকে সরকারী বা বেসরকারী পর্যায়ে কি রকম মর্যাদা দেওয়া হয় এবং অথবা দেওয়া যেতে পারে? শিক্ষণ ব্যাপারে এই সব সংস্থাকে সরকারী বা বেসরকারী পর্যায়ে নিয়ন্ত্রণ করা উচিত কিনা, আবৃত্তি-চর্চার সামগ্রিক উন্নতির স্বার্থে এ ব্যাপারে কি রকম প্রয়াস প্রচেষ্টা হতে পারে বলে মনে করেন।

৪। ভাব ও ছন্দপ্রকাশের ক্ষেত্রে আবৃত্তিকার কি কবি বা লেখকের প্রতিনিধি বা প্রচারক নাকি নিজস্ব অস্থভবের প্রেরণায় নির্দিষ্ট বিষয়ভিত্তিক স্বাধীন শিল্পশ্রষ্টা?

৫। পশ্চিমবঙ্গের আবৃত্তি বিষয়ভিত্তিক প্রকাশিত গ্রন্থাদি, পত্র-পত্রিকা বা জার্নাল সম্পর্কে আপনার মতামত জানতে চাই। দয়া করে জানান।

৬। কেউ কেউ আঞ্চলিক উপভাষায় আবৃত্তি করার চেষ্টা করেন। এর কার্যকারিতা সম্পর্কে আপনার বক্তব্য কি? আবৃত্তিচর্চার সামগ্রিক উন্নতির স্বার্থে এর প্রয়োজনীয়তা কি রকম?

৭। স্বরচর্চা সম্পর্কে পাশ্চাত্য দেশে অনেক প্রতিষ্ঠানে বৈজ্ঞানিক প্রণালীতে প্রশিক্ষণের ব্যবস্থা আছে। গ্রন্থাদিও পাওয়া যায়। এ বিষয়ে চিন্তা-ভাবনা ও প্রয়াস-প্রচেষ্টার আয়োজন সম্পর্কে আপনার বক্তব্য জানতে চাই।

৮। আমার মনে হয় শ্রুতিনাটক ব্যাপারটি বেতার নাটক ছাড়া আর কিছু নয়। এটি কখনই মঞ্চোপরি প্রত্যক্ষ-দৃশ্যরূপে পরিবেশিত হওয়া উচিত নয়। ইদানীং প্রত্যক্ষদৃশ্যরূপে শ্রুতিনাটক পরিবেশনের অবশ্য হিড়িক দেখা দিয়েছে। যেভাবে এগুলি পরিবেশিত হচ্ছে তাকে নাট্যপাঠ, কাব্যনাট্যপাঠ বলা সমীচীন বলে আপনি কি মনে করেন? এ বিষয়ে ব্যক্তিগত এবং সংগঠনগতভাবে আবৃত্তিকারদের কি কোনো দায়িত্ব পালন করার প্রয়োজন নেই?

৯। একক, দ্বৈত ও সমবেত আবৃত্তি পরিবেশনায় যন্ত্রসজ্জিত, আলোকসম্পাত এবং দৃশ্যসজ্জার সঙ্গতকারী ভূমিকা কি কাজিফত বলে মনে করেন?

১০। স্বতন্ত্র প্রয়োগশিল্পরূপে বাংলা আবৃত্তিচর্চার ভবিষ্যৎ সম্পর্কে আপনার কি নিজস্ব কোনো পরিকল্পনা বা পরামর্শ আছে?

যাঁদের কাছ থেকে উত্তর পেয়েছি সেগুলি যথাযথভাবে এইসঙ্গে মুদ্রিত করা হলো। বাংলাদেশে আবৃত্তিচর্চা সম্পর্কে শ্রীআল্‌ মাহমুদের একটি নিবন্ধ এবং শ্রীআমিনুর রহমান টুটুল-এর “প্রসঙ্গ : কথা” নিবন্ধটিও কৃতজ্ঞচিত্তে এইসঙ্গে মুদ্রিত করা হলো। ওপার-বাংলার আবৃত্তিচর্চার কিছু তথ্যের পুনর্মুদ্রণও সংযোজিত হলো।

॥ এক ॥

ও

প্রকাশ্যে!

আপনার প্রশ্নাবলী ও পত্রের উত্তর দিতে বেশ দেরী হয়ে গেলো। আমি কিছু অত্যাবশ্যকীয় কাজে জড়িয়ে পড়েছিলুম তাই অনিচ্ছাকৃত এই বিলম্ব।

আপনি একটি প্রায় অবহেলিত বিষয়কে গবেষণার স্তরে তুলে নিয়ে বাঙালী-মাত্রেরই ধন্যবাদার্থ হয়ে পড়েছেন। নাট্যজগতের সঙ্গে আমার যোগসূত্র খুবই ক্ষীণ—কতটা সহযোগিতা করতে পারলুম জানি না। আর অজ্ঞতার দরুণই পত্রাচার এখানেই শেষ করলুম।

আশা করি কুশল। আমার সশ্রদ্ধ নমস্কার গ্রহণ করুন।

ইতি

শ্রীবিভূতিভূষণ মুখোপাধ্যায়

প্রশ্ন ও উত্তর

॥ বাংলা আবৃত্তির স্বভাব, তথ্য ও প্রয়োগ সম্পর্কিত ॥

প্রঃ—(১) বাংলা আবৃত্তি যে একটি স্বতন্ত্র প্রয়োগশিল্প—প্রবাসী বাঙালীরা তা মনে করেন কী না? এই স্বতন্ত্র প্রয়োগশিল্পের চর্চা বিহার প্রবাসী বাঙালীদের মধ্যে কী রকম? বিহার বাংলা আকাদেমি এব্যাপারে কোনরূপ আহ্বুকূল্য প্রদর্শন করেন কী না?

উঃ—বিহারে বাঙালীর সংখ্যা অল্পপাতে সাংস্কৃতিক সম্মেলনগুলিতে আবৃত্তির প্রচেষ্টা মন্দ নয়; সুতরাং এটা একটা প্রয়োগশিল্প হিসাবে কৃষ্টি-সম্পন্ন বাঙালী পরিবারে আছে বলেই ধরে নেওয়া যায়। বি. বাং. আ. এ-বিষয়ে বথাসাধ্য আহ্বুকূল্যও দেখিয়ে থাকেন।

প্রঃ—(২) আবৃত্তি করার সময় মুখস্থ বলা কিংবা দেখে পড়া—কোনটি ঠিক এবং কেন? পাঠ ও আবৃত্তির মৌলিক পার্থক্য কী? প্রবাসী বাঙালীদের মধ্যে স্বাভাবিক আবৃত্তিকারদের নাম, ঠিকানা এবং তাঁদের উল্লেখ্য অবদানের বিবরণ। যে কোনো কবিতা বা সাহিত্য-বিষয়ই কী আবৃত্তির বিষয় হতে পারে?

উঃ—আবৃত্তি সম্পূর্ণ স্বতি-নির্ভর হওয়া বাঞ্ছনীয়, কারণ দেখে পড়া বা prompt সহযোগে পড়া কতকটা নিকটাত্মের বলেই মনে হয়। এই ভাবটা বেড়ে

গেলে স্বাভি-শক্তির মত একটা মূল্যবান মানসিক সম্পদ দুর্বল হয়ে পড়বে বলেই আমার ধারণা। খ্যাত আবৃত্তিকারদের নাম-ঠিকানা ইত্যাদি আমার জানা নেই। আবৃত্তি রস পরিবেশনার একটি ভাল মাধ্যম—তাই স-রস বিষয় বেছে নেওয়াই সমীচীন।

প্রঃ—(৩) বিহারে আবৃত্তি-শিক্ষণ-সংস্থা আছে কী? থাকলে তাঁদের কর্ম-প্রচেষ্টার উল্লেখ্য বিবরণ জানান। এ-পর্যন্ত আপনার নির্দেশনায় বি. বাং. আকাদেমির কোনো পরিকল্পনা হয়েছে কী?

উঃ—বিহারে এ-জাতীয় কোনো শিক্ষণ-সংস্থা আছে বলে আমার জানা নেই। বি. বাং. আ.-রও এখন পর্যন্ত কোন পরিকল্পনা নেই পৃথকভাবে প্রচেষ্টার। আমাদের প্রতিষ্ঠানটির হাতে এখন কয়েকটি গুরুতর বিষয় রয়েছে।

প্রঃ—(৪) ভাব ও ছন্দ প্রকাশের ক্ষেত্রে আবৃত্তিকার কী কবি বা লেখকের প্রতিনিধি বা প্রচারক নাকি নিজস্ব অমুভবের প্রেরণায় নির্দিষ্ট বিষয়ভিত্তিক কোনো স্বাধীন শিল্প-শ্রষ্টা।

উঃ—ভাব-ছন্দ-আবৃত্তি—তিনটাই কবিমনের রসচেতনার প্রকাশ, শুধু আঙ্গিক বিভিন্ন।

প্রঃ—(৫) আবৃত্তি বিষয়ভিত্তিক কোনো গ্রন্থ, পত্র-পত্রিকা বা জার্নাল কী আপনার অঞ্চল থেকে মুদ্রিত হয়েছে? অথবা নিয়মিত প্রকাশিত হয়?

উঃ—না, অন্তত: আমার জানা নেই।

প্রঃ—(৬) আঞ্চলিক বাংলা উপভাষায় কী আবৃত্তির চল আছে? যদি থাকে, তার বিবরণ এবং শিল্পীদের পরিচয় সহ কাজের সংক্ষিপ্ত বিষয়বস্তুটির পরিচয়।

উঃ—না, আমার জানা নেই।

প্রঃ—(৭) ক্রতিনাটক ব্যাপারটি বেতার নাটক ছাড়া আর কিছুই নয়, এটা কখনই প্রত্যক্ষ দৃশ্যরূপে মঞ্চোপরি উপস্থাপিত হতে পারে না—এ সম্পর্কে আপনার মত কী? পশ্চিমবঙ্গে ইদানীং প্রত্যক্ষ দৃশ্যরূপে ক্রতিনাটক প্রযোজনায় হিড়িক পড়ে গেছে। বিহারে কী এর চলন হয়েছে? এই প্রয়াসকে নাট্য বা নাট্যাংশপাঠ কিংবা নাট্য-কাব্য পাঠ ছাড়া অন্ত কিছু কি বলা যায়?

উঃ—আমার মতে, ক্রতিনাটককে দৃশ্যরূপে পরিবর্তিত করে মঞ্চে প্রদর্শন করা যেতে পারে। বিহারের বড়-বড় শহরে সম্ভবত: এজাতীয় জিনিসের প্রচলন হয়ে থাকবে—আমার প্রত্যক্ষ অভিজ্ঞতা নেই। যদি মঞ্চস্থ করা সম্ভব হয় তাহলে বত ছোট বা বড় হোক না কেন—তাকে পূর্ণাঙ্গ নাটক বলতে বাধা কোথায়?

॥ দুই ॥

শ্রদ্ধাম্পদেষু !

আপনার চিঠি যথাসময়ে পেয়েছি। বাংলা আকাদেমি আপাতত আবৃত্তি নিয়ে চিন্তা করছে না। আপনি সঙ্গীত নাটক আকাদেমির কাছে আপনার প্রস্তুতি পাঠালে হয়তো কিছু ফল হবে।

নমস্কার।

ইতি—বিনীত

অন্নদাশঙ্কর রায়

॥ তিন ॥

ডঃ প্রমোদ মুখোপাধ্যায়

শ্রদ্ধাম্পদেষু,

আবৃত্তি বিষয়ে একটি গবেষণামূলক কাজে আপনি আমার মত অর্কিঞ্চকর এক আবৃত্তিপ্রেমীর সহযোগিতা প্রার্থনা করে যে গৌরবান্বিত করেছেন তাতে আমি কৃতজ্ঞ, কিন্তু নিজের যোগ্যতাঃ বিষয়ে সন্দেহান্বিত। বিশেষত, এই শিল্পে আমি একজন প্রয়োগকর্মী মাত্র—ভাবিক বিষয়ে মতামত দেবার পাণ্ডিত্য নেই এ কথা যখন জানি।.....তবুও আপনার ইচ্ছানুসারে প্রশ্নাবলীর উত্তর সংক্ষেপে যতদূর সম্ভব দেবার চেষ্টা করেছি। আপনার প্রয়োজন সাধিত হলে বাধিত হবো। আন্তরিক শুভেচ্ছাসহ—

ইতি—

আপনার প্রীতিমুগ্ধ

প্রদীপ ঘোষ

১. বাংলা আবৃত্তি আজ স্বতন্ত্র একটি প্রয়োগশিল্প হিসেবে সাধারণভাবে স্বীকৃত। যদিও সঠিক আবৃত্তির সংজ্ঞা কি তা নিয়ে আমার নিজের মনে সংশয় আছে। আবৃত্তি কাকে বলে—এর উত্তর কী? কিন্তু আবৃত্তি কেমন করে করতে হয় তার নমুনা পেশ করা যেতে পারে। কোনও প্রয়োগশিল্পের সংজ্ঞা নিয়ে এমন

মতান্তর অনেকক্কেই আছে। শ্রোতাসাধারণ এখন আবৃত্তি শুনতে আগ্রহী। আবৃত্তির পূর্ণাঙ্গ অহুষ্ঠানেও বধেই সাফল্য। বিশ পঁচিশ বছর আগেও আবৃত্তির এ জনপ্রিয়তা ছিল না। তখনও আবৃত্তি হ'ত। অহুষ্ঠানের বৈচিত্র্য হিসেবে, তাও খুব কমই। স্থল কলেজের বার্ষিক অহুষ্ঠানে বা কবি-মনীষীর স্বরণ অহুষ্ঠানে। আবৃত্তিকারও ছিলেন প্রধানত অভিনেতারাই। নির্মলেন্দু লাহিড়ি, শিশির ভাট্টাডি। পঞ্চাশের দশকের মাঝামাঝি ভারতীয় গণনাট্য সংঘের সাংস্কৃতিক আন্দোলনের কর্মসূচীতে শত্ৰু মিত্র, তৃপ্তি মিত্রের আবৃত্তির চাহিদা ছিল। গ্রামে গঞ্জে নানা অহুষ্ঠানে। কিন্তু সম্পূর্ণ আবৃত্তিকার পরিচয়ে সর্বসাধারণের মধ্যে আগ্রহ সঞ্চার করলেন কাজী সব্যাসাচী। ইদানীং আবৃত্তির প্রসারে তাঁর ভূমিকা অগ্রণীর। এখন অনেকেই আবৃত্তি করেন, অনেক আবৃত্তিকার, অনেক আবৃত্তিচর্চা ও শিক্ষা সংস্থা। পশ্চিমবঙ্গে জেলায়, মহকুমায় এমন কি প্রত্যন্ত পল্লীতেও সারারাত আবৃত্তির অহুষ্ঠানও হয় কখনও বা—সকাল, সন্ধ্যা তো আছেই। কারও কারও রেকর্ড, ক্যাসেটও প্রকাশিত হয়, নিয়মিত। যার বিক্রি অনেক সময় প্রতিষ্ঠিত গানের শিল্পীদের রেকর্ড ক্যাসেটেই চেয়ে অনেক বেশি। শ্রোতাদের হৃদয় হরণে আবৃত্তিও অগ্রাগ্র প্রয়োগশিল্পের পাশাপাশি পিছিয়ে নেই। ব্যক্তিগত অভিজ্ঞতায় জানি, অনেক শ্রোতাই আজ কবিতার কাছে আশ্রয় পেয়েছেন আবৃত্তির মাধ্যমেই। কিন্তু অগ্রাগ্র প্রয়োগশিল্পের মত এক্ষেত্রেও চটুলতার মিশেল ঘটেছে—হাঙ্কা মেজাজের হাওয়া এখানেও মাঝে মাঝেই আসর জাঁকিয়ে বসে, সেই সঙ্গে টিকিটঘরের চাহিদা মেটাতে রূপালী গ্যামারেরও আমদানী। কখনও বিষয়মানে ভেবেছি লক্ষ্য কি তবে ভ্রষ্ট হ'ল, হ'ল কি পথ ভুল? দীর্ঘ পথের শ্রমটুকু স্বীকার করে এখন কিন্তু মনে হয় ভুল নয়, ভয় নয়—এ বাঙ্কল্য বাতিল হলেই কালের নিরীখে। আবৃত্তির নিজস্ব জায়গা থাকবেই। পথের শুরুতে যে অব্যক্তিভ ভিড হাঙ্কা হাওয়ার তোড়ে তা ভেসে যাবে, দূঢ়, সনিষ্ঠ প্রয়াসকে তা টলাতে পারবে না। শ্রোতাও চিনে নেবে তার প্রাণের শিল্পীকে। যুরোপ, আমেরিকা, ক্যানাডার নানা দেশে ঘুরেছি কবিতার বুলি নিয়ে, সে সব দেশে আবৃত্তিকার পরিচয়ে বিশেষ কেউ নেই, যারা আছেন তাঁরা বিশ্ব্যাত অভিনেতারাই। আবৃত্তিশিল্প নিয়ে তেমন ধারণাও নেই। আগ্রহ এসেছে শুনে। পশ্চিমবঙ্গ এক্ষেত্রে এক নতুন শিল্পধারার প্রসার ঘটিয়েছে। প্রতিবেশী বাংলাদেশেও ইদানীং আবৃত্তির বিপুল জনপ্রিয়তা। এখানকার চেয়ে বয়সে কম হলেও আন্তরিকতার ও প্রতিষ্ঠানিক স্বীকৃতিতে বরং অনেকটাই এগিয়ে। বাংলাদেশ বেতার ও দূরদর্শনে আবৃত্তির যে মর্যাদা এখানকার বেতার ও দূরদর্শনে তার সামান্যতমও নেই। সর্বসাধারণের মনে জায়গা পেলেও সরকারী নানাবিধ স্বীকৃতিও এখনও অপাঙক্তেয়।

২. হতে পারে, স্থান কাল পাত্রভেদে। যে কবিতা একান্ত অমুভবের, খোলা মণ্ডপে শ্রোতার কাছে তার সমাদর না হতেও পারে। সেখানে যে কবিতা সার্থক—শাস্ত প্রেক্ষাগৃহে তা চিৎকৃত মনে হ'তে পারে। আবার সবই অল্প রকম হ'তে পারে,—শুধু কী আবৃত্তি হচ্ছে যেমন, কে আবৃত্তি করছেন তার জ্ঞাতও। বেতারে, রেকর্ডে, দূরদর্শনে, ঘেরা বা খোলা অমুঠান-মঞ্চে পরিবেশ বদলে যায়। মাধ্যমের হেরফেরে একই কবিতার প্রকাশভঙ্গীরও রকমফের হয়। অমুঠানে শ্রোতার প্রস্তুতি এক রকম। বেতার, দূরদর্শনে বা রেকর্ডে অল্পরকম। অমুঠানে শ্রোতার পছন্দ, অপছন্দ প্রত্যক্ষ যোগাযোগ সম্বন্ধেও অনেক জটিল ও অনিশ্চিত। বেতার ও দূরদর্শনে শ্রোতা তা শোনা বা দেখা অপছন্দ হ'লে বন্ধ করে দিতে পারেন, রেকর্ড তো শ্রোতাকে কষ্টার্জিত অর্থে কিনতে হয়—তা পছন্দের ব্যাপারটা খুবই স্পষ্ট। রুচির বিভিন্নতার কথাও অস্বীকার করা যায় না।

মুখস্থ বলা বা দেখে বলা নিয়ে তর্কে আমার আগ্রহ কম। আমাকে অনেক অমুঠানেই একটানা এক দেড় ঘণ্টা আবৃত্তি করতে হয়, একক অমুঠানে তো তিন ঘণ্টার ওপর। আমি দেখে বলা বা মুখস্থ দুইয়েরই সাহায্য নিই। দেখেও যা বলি তার প্রস্তুতি তো নিতে হয় আগেই। তবে আমার অমুঠানকে কি বলে অভিহিত করব? শ্রোতার যা খুশি—সমালোচকের যেমন ইচ্ছে! আমার কাজ শ্রোতাদের কাছে কবিতার জগতকে সম্পূর্ণ করে মেলে ধরা, যে জগতে শ্রোতার সঙ্গে আমার মিলন—আমার আত্মীয়তা। যখন বেতারে বা রেকর্ডে আবৃত্তি করি তখন তে' আমি অদৃশ্য, তখন কী বলব? আর অনেক বিখ্যাত আবৃত্তিকার যখন মুখস্থ বলতে গিয়ে স্মৃতিভ্রমে রবীন্দ্রনাথ, নজরুল, জীবনানন্দের সঙ্গে নিজের শব্দ মিশিয়ে দায় বাঁচান তার বেলা? আসলে পাঠ ও আবৃত্তির পার্থক্যটা আমার মতে মাত্রার। ছন্দ, যতি, অর্থ, ভাব উচ্চারণ সঠিক রেখে উপস্থাপনাকে যদি পাঠ বলি তবে আবৃত্তিকারের অমুভব—আবেগ প্রকাশভঙ্গীতে পাই আবৃত্তিতে—যেখানে আবৃত্তিকার নিশ্চই নন, কবির বলার কথা সেই মুহূর্তে যেন তাঁরও। কবিতার এক সার্থক অমুভব হতে পারেন আবৃত্তিকার—ভাষার নয় ভাবের অমুভব, কবিতার শ্রোতাকে পাঠকের ভূমিকায় উৎকৃষ্ট করতে পারেন কবি ও শ্রোতার সেতুবন্ধনের এই কারিগর।

৩. একই প্রশংসায় অনেক প্রশংসা!—হ্যাঁ, পশ্চিমবঙ্গে প্রায় সর্বত্র ইদানীং অনেকগুলি আবৃত্তি শিক্ষণ সংস্থা চালু হয়েছে বলে জানি। কারও কারও নির্দিষ্ট সিলেবাস আছে বলেই শুনেছি, চোখে দেখিনি। শিক্ষণ-শেষে স্বীকৃতি-পত্র দেওয়া হয় বলে শুনেছি কোথাও কোথাও। যতদূর জানি এখানে সরকার এ ব্যাপারে

উদাসীন, শিক্ষা-প্রতিষ্ঠানগুলির মান সম্পর্কে স্পষ্ট কোনও ধারণা নেই—তাই সরকারের স্বীকৃতির প্রশ্ন আসবে প্রতিষ্ঠানের যোগ্যতার স্বীকৃতির সঙ্গে। সরকারী সংস্কৃতির ব্যাপারে আমার ভরসা কম, তবে সংস্কৃতির ক্ষেত্রে সরকারের অনেক কিছুই করার আছে এটা বিশ্বাস করি। আসলে আমি যতটুকু বুঝি, সংস্কৃতির চেহারা চরিজ তার নিজস্ব—দেশজ, লোকায়ত, ঐতিহ্যবাহী, এবং সরকার-নিরপেক্ষ। কিন্তু তার স্বাভাবিক হুস্থ বিকাশ অব্যাহত রাখতে সরকারী সাহায্যেরও প্রয়োজন। আবৃত্তির বেলাতেও তাই। সরকার এই শিল্পচর্চার প্রতিষ্ঠানগুলোকে নিয়ন্ত্রণ না করেও সাহায্য করতে পারেন, যেমন অন্যান্য প্রয়োগশিল্প—সংগীত, নৃত্য ও নাটকের বেলায় করে থাকেন।

৪. ডাঃ ও চন্দ্র প্রকাশের ক্ষেত্রে আবৃত্তিকার একাধারেই কবি বা লেখকের প্রতিনিধি বা প্রচারক এবং নিজস্ব অস্থূভবের প্রেরণায় নির্দিষ্ট বিষয়ভিত্তিক স্বাধীন শিল্পী। যেখানে ভাবটা কবির, অস্থূভব আবৃত্তিকারের। ভাষা কবির, ডাক্তারী আবৃত্তিকারের। কবির রচনা, আবৃত্তিকারের উচ্চারণ। গীতিকার-সুরকারকে সম্মান জানিয়েও গায়ক যেমন স্বাতন্ত্র্যে উজ্জল, নাট্যকারের সংলাপ উচ্চারণ করেও স্বকীয় বিশিষ্টতায় যেমন অভিনেতা। কথাশিল্পীর কাহিনী অবলম্বনে যেমন চলচ্চিত্রকার। রবীন্দ্রনাথের নষ্টনীড়, যেমন সত্যজিৎ রায়ের চাকুলতা—যিজেন্দ্রলাল রায়ের একই সাজাহান নাটকের ভূমিকায় অহীন্দ্র চৌধুরী বা শিশির ভাট্টা। কিংবা একই রবীন্দ্র-সংগীতে দেবব্রত বিশ্বাস, সূচিত্রা মিত্র, হেমন্ত মুখোপাধ্যায় বা কনিকা বন্দ্যোপাধ্যায় তেমনি একই কবিতার আবৃত্তিতে হয়ত বা প্রায় বিপরীত প্রকাশে শান্ত মিত্র বা কাজী সব্যসাচী।

৫. আবৃত্তিবিষয়ে বইয়ের সংখ্যা নগণ্য। যা-ও আছে তা-ও সব ক'টিই তেমন নির্ভরযোগ্য নয়। পত্রপত্রিকার সংখ্যাও নিয়মিত প্রকাশের ভিত্তিতে চার পাঁচখানির বেশি নয়। বিভিন্ন আবৃত্তি সংগঠন এগুলো প্রকাশ করেন, আর্থিক ও সাংগঠনিক সমস্যা আছে। কিন্তু এক্ষেত্রে উল্লেখযোগ্য হলো এঁদের উদ্দেশ্যের আনুষ্ঠানিকতা ও সততা। কয়েকটি এ রকম পত্রপত্রিকার মধ্যে এই মুহূর্তে মনে পড়ছে চন্দ্রনীড়, বাগ্মীকি, কথক ও সব্যসাচী পত্রিকার কথা। দুর্গাপুর, বহরমপুর ও উত্তরবঙ্গ থেকে প্রকাশিত কয়েকটি পত্রিকাও দেখেছি। নাম মনে পড়ছে না। এ সব পত্রিকাতেই বেশ কিছু ভাল লেখা বা সাক্ষাৎকার পড়েছি বা আবৃত্তিবিষয়ে আগ্রহী ও শিক্ষার্থীকে সমানভাবে উপকৃত করবে। অন্যান্য সাময়িক পত্র বা দৈনিক পত্রিকাতেও মাঝে মধ্যে আবৃত্তিবিষয়ক আলোচনা বা সাক্ষাৎকার প্রকাশিত হয়। তবে তা প্রয়োজনের তুলনায় সামান্যই।

৬. আমি আঞ্চলিক ভাষায় আবৃত্তি করি না, তাই এ বিষয়ে মতামত দেওয়া শোভন নয়। আবৃত্তিচর্চার সামগ্রিক স্বার্থে তার প্রয়োজনীয়তার ব্যাপারেও কিছু জানি না। তবে আমি কেন করি না অনেকের অনুরোধ সত্ত্বেও, তা বলতে পারি। আমি আঞ্চলিক উপভাষা জানি না বলে করি না। কোনও ভাষাকে না জেনে সে ভাষায় কোনও কিছু করা আমার কাছে চমক বা গিমিক বলে মনে হয়। তবে প্রয়োজনে করতে রাজী। যেমন, বেশ কয়েক বছর আগে শিলিগুড়িতে সম্ভবত যুব উৎসবে আদিবাসী দিবসে বিভিন্ন জায়গা থেকে আগত কয়েক হাজার আদিবাসী শ্রোতার সামনে করেছিলাম। তিনটি সাঁওতালি কবিতার আবৃত্তি। সেজন্য আমাকে আমার সহকর্মী সাঁওতালী ভাষা ও সাহিত্যে পণ্ডিত শ্রীধীরেন্দ্রনাথ বান্ধের সাহায্য নিতে হয়েছিল নিয়মিত বেশ কয়েক দিন ধরে। সেদিন আমার শ্রোতারা আমার সহকর্মী ছিলেন। সাঁওতালী বা আঞ্চলিক ভাষা হলেই আমরা নির্দিষ্ট 'বোটো' 'কেনে' এমনি সব শব্দ স্মরণ করে বলি, যার সঙ্গে সাহিত্যের ভাষার মিল পাই নি। রবীন্দ্রসদন মঞ্চে কলকাতার বৃক্কে যারা আমাদের আবৃত্তি শুনতে আসেন তাঁদের সঙ্গে কী যোগ এই ভাষার, নিরর্থক ধ্বনিসম্পদন বা শ্রুতিনন্দন (?) প্রয়াস চাড়া? রবীন্দ্রনাথের গান বাঙালী শ্রোতার কাছে ইংরেজী, জর্মান, রুশ, ফরাসীতে শোনানো আমার কাছে তেমনই অহেতুক। সেই ভাষার লেখকের কাছে, সেই অঞ্চলে অঙ্কন করলেন ঠিক আছে, প্রয়োজন আছে। এখানেও তর্কের খাতিরে কোনও প্রয়োজনকে মানতে হ'লে তা নিতান্তই 'এ্যাকাডেমিক'। আমি বতব্বর জানি, এই সব আঞ্চলিক ভাষায় যারা কথা বলেন তাঁরাও আমাদের এই সৌখীন মজদুরিতে বড় একটা খুশি নন। এমনি, সে ভাষার কবিতা বা সাহিত্য বা তার আবৃত্তি-পাঠ যথাযোগ্য মর্যাদায় হলে আমি আগ্রহে তা জানতে, শুনতে, শিখতে রাজী। এবং সেজন্য আমি সাধারণভাবে সেই ভাষায় লেখেন, কথা বলেন এমন কবি বা আবৃত্তিকারেরই মুখাপেক্ষী হ'তে চাই।

৭. অভিনয় শিক্ষার ক্ষেত্রে আবৃত্তিকে গুরুত্ব দেন অনেকেই। বিশেষত কণ্ঠস্বর নিয়ন্ত্রণ ও স্বরক্ষেপণ শিক্ষার ক্ষেত্রে। এই সব নাট্য বা আবৃত্তিশিক্ষণ প্রতিষ্ঠানে এ বিষয়ে পাঠক্রম থাকার কথা এবং তা প্রচলিত পদ্ধতিতেই হওয়া উচিত। এ সংক্রান্ত বইপত্র অবশ্য বাংলায় খুব বেশি না থাকলেও অল্পবিস্তর জানা ভাষা ইংরেজীতে আছে। এ সম্পর্কে যত্ন কোনও ব্যবস্থার প্রয়োজনীয়তা স্বীকার করি। আমি নিজে এ ব্যাপারে শিক্ষার্থী হিসেবে একাধিক বিশিষ্ট ব্যক্তির শরণাপন্ন হয়ে বিফল মনোরথ হয়েছি। এটা তাঁদের শিক্ষাদানের অনীহা না অক্ষমতা, জানি না। কিন্তু তাঁদের নিজস্ব যোগ্যতা সম্পর্কে আমি প্রশংসাল। তাই প্রথাগতভাবে প্রতিষ্ঠানে

এই প্রশিক্ষণের প্রয়োজনীয়তাকে স্বীকার করি। কিন্তু সেটুকু যেন প্রয়োগের ক্ষেত্রেই সীমিত থাকে। কেননা আবৃত্তি, আমার মতে ব্যক্তিগত চর্চার শিল্প, মননটা নিজস্ব কিন্তু তার প্রকাশের প্রকরণ অমুশীলনসাপেক্ষ—তাই তা শিক্ষারও। যেমন স্বরক্ষেপণ এবং সেই সঙ্গে ছন্দ, ভাষা, উচ্চারণ। বাংলা উচ্চারণের এখনও পথস্থ কোনও সর্বজনসম্মত উচ্চারণবিধি নেই। এমন কি বেতারে বা দূরদর্শনেও নেই যেমন আছে বিশেষ করে লণ্ডনের বি. বি. সি-তে। বাংলাদেশে একটি উচ্চারণ-কোষ প্রকাশের কাজ চলছে, দেখে এলাম সম্প্রতি। বিধিবিধান নিয়ে মতানৈক্য থাকতে পারে। কিন্তু ঢাকায় যে তার একটা পরিকল্পিত রূপ দেবার চেষ্টা হচ্ছে এটাই ভালো লাগল। এখানেও ছ'একটি উচ্চারণ-বিষয়ক বই যে নেই তা নয়, কিন্তু তা নির্ভর করার মত নয়। বহু বিশিষ্ট কবি সাহিত্যিক, বিদ্বৎ পণ্ডিত তুলে উচ্চারণে কথা বলেন এবং সেজন্য লঙ্ঘিতও নন—কেননা এটা মাতৃভাষা ইংরেজী তো নয়! বিদ্যালয়ে ভাষা শিক্ষার শুরুতেই এ ব্যাপারে নজর দেওয়া দরকার। কেননা বয়স্ক লোকের পক্ষে উচ্চারণের ক্রটি সংশোধন বেশ আয়াসসাধ্য ব্যাপার।

৮. এই প্রসঙ্গটি প্রশ্নকর্তার মন্তব্যসহ। এতে উত্তরের ওপর প্রভাব না পড়লেও প্রশ্নটি উদ্দেশ্যমূলক হয়ে পড়ে। যাই হোক, এ ব্যাপারে আমার দৃষ্টিভঙ্গি বা মনোভাব স্পষ্ট। ঐতিহাসিক নামকরণ নিয়ে আমার মনে বেশ ঝটকা আছে। বিকল্প নাম কী হ'তে পারে তা নিয়েও এ মুহূর্তে নিশ্চিত নই। তবে প্রয়োগশিল্পের ক্ষেত্রে পরীক্ষামূলক প্রয়াস হিসেবে স্বাগত জানাতে কুণ্ঠিত নই। বরং আগ্রহ আছে এর বথার্থ রূপায়ণ ও পরিণতি সম্পর্কে। প্রত্যক্ষ অভিজ্ঞতায় দেখছি শ্রোতা-সাধারণ এই প্রয়োগশিল্পটি সম্পর্কে যথেষ্ট উৎসাহী। নিছক বিনোদনের জন্য না হ'লে এই আনিকে কিন্তু সাহিত্যের ক্ষেত্রে বহু মূল্যবান উপস্থাপনা সম্ভব। নাট্য-প্রযোজনায় পরচ, প্রস্তুতির বা মঞ্চসজ্জার নানা সমস্যা এতে অপেক্ষাকৃত অনেক কম। অনেকই এর ফলে এই শিল্পপ্রকাশে ফাঁকির আশংকা করেন। সমালোচনার অনেকটাই এ কারণে। তবু আমার মনে হয় সংশ্লিষ্ট শিল্পীরা নিষ্ঠাবান, কচিশীল ও দায়িত্ব-সচেতন হ'লে আমরা শ্রোতা হিসেবে লাভবানই হব। তবে প্রয়োগশিল্পের এই রূপ যে নতুন বা সাম্প্রতিক, এই দাবী আংশিক সত্য। আমার নিজের অভিজ্ঞতাতেই অনেক আগের দিনের কথা মনে আসছে। কিন্তু এর জনপ্রিয়তা যে সাম্প্রতিক এটা ঘটনা। মোট কথা এই প্রয়াসকে গ্রহণ বা বর্জনের সিদ্ধান্ত নিতে আমি আরও কিছুদিন অপেক্ষা করতে অস্বরোধ করি।

এ ব্যাপারে আবৃত্তিকারদের ব্যক্তিগত বা সাংগঠনিকভাবে কি করবার আছে বা কোন্ দায়িত্ব পালন করা প্রয়োজন জানি না। যদি তেমন কিছু থাকেও তবে

আমার মতে বিকল্প কোন উপস্থাপনা, প্রকাশের বিভিন্নতায়, ভিন্নতর রূপায়ণে। অন্য কোনও পন্থায় আমার আস্থা নেই।

২. একক, দ্বৈত বা সমবেত আবৃত্তি পরিবেশনার যন্ত্রসংগীত, আলোকসম্পাত এবং দৃশ্যসজ্জার ভূমিকা প্রয়োজনীয় হ'লে আমার কাছে তা কাক্ষিতও। আসল কথা প্রয়োজনের ব্যাপারে বিধাহীন হ'তে হবে। রবীন্দ্রনাথের তিরোধানে কাজী নজরুল ইসলাম যখন 'রবিহার্য' কবিতা লিখে আবৃত্তি করেন, গ্রামোফোন রেকর্ডে তখন শুনি আবহে পরিতোষ শীলের বেহালা। হৃদয় দ্রবীভূত হয়। মন বেহালার মতই গুমরে ওঠে।

আমি কয়েকটি আবৃত্তির রেকর্ডে যন্ত্রসংগীতের সাহায্য নিয়েছি—ভি. বালসারা, কাজী অনিরুদ্ধ, দিলীপ রায় প্রমুখের পরিচালনায়—পরিকল্পনা অবশ্যই আমার। শুধু তা শ্রবণ-বৈচিত্র্যের জন্মই নয়, আবৃত্তিকে আরও মর্মগ্রাহী করতে। একই রেকর্ডের একদিকে নজরুলের 'মানুষ' কবিতার আবৃত্তিতে যন্ত্রসংগীত সহযোগিতা নেই—প্রয়োজন মনে করিনি বলেই। কিন্তু অপর পিঠে 'দোতুল দুল', 'সর্বহার্য' ও 'আগুনের ফুলকি ছুটে' আবৃত্তিতে সামান্য সহযোগিতা নিয়েছি ভাবের মর্মস্পর্শী রূপায়ণে। নজরুলের কামালপাশা ও ফরিয়াদ যখন পনেরো বোলো বছর আগে প্রথম আবৃত্তির রেকর্ড হয়ে প্রকাশিত হ'ল তা ভি. বালসারার স্থানীয়স্থিত সহযোগিতা ছিল নির্দিষ্ট কয়েকটি বাস্তবস্ত্রের মাধ্যমে। কেননা শ্রোতার কাছে ফরিয়াদের আতি বা কামালপাশার করুণ-রুদ্র রসের সম্প্রচার করতে তার দরকার মনে হয়েছিল। বিশেষত কামালপাশার পরিবেশনার রূপ সম্পর্কে শ্রোতার মনে কোনও সঠিক ধারণা ছিল না তার আগে। তারপর আবার নতুন করে রেকর্ড করে অগ্রান্ত কবিতার সঙ্গে একটি ক্যাসেটে আবার যখন প্রকাশিত হ'ল ফরিয়াদ ও কামালপাশার আবৃত্তি তখন কোনও যন্ত্রসংগীতের সাহায্য নিই নি। কেননা তার আর প্রয়োজন নেই। আবৃত্তি মূলত বাচিক শিল্প—এবং এতদিনে কামালপাশার বক্তব্য ও তার প্রকাশ-বৈচিত্র্যের সঙ্গে শ্রোতা যথেষ্ট পরিচিত। তবুও এখনও মাঝে মাঝে শ্রোতার যন্ত্রসংগীত সহযোগিতার অল্পরোধ জানান।

কখনও কখনও কবিতার আবৃত্তিতে আমি mood light-এর সাহায্য নিয়েছি এদেশে বিদেশে, বিশেষত দীর্ঘ একক অঙ্কঠানে, শ্রোতাকে আরও নিবিড় অল্পভবের সঙ্গী করতে। অভিজ্ঞতা বিরূপ নয় বলতে পারি। আলোকসম্পাতের নির্বিশেষে যথেষ্ট ব্যবহার আমার কাছে নিম্প্রয়োজন।

দৃশ্যসজ্জার সাহায্য নিয়েছি কলকাতা, ঢাকা, বোম্বাই ও বিদেশে দূরদর্শনে আবৃত্তি করতে, আবৃত্তি তাতে আরও সার্থকতা পেয়েছে। এটা দর্শকদের মনস্তব্য।

এখানেও প্রয়োজন, নিয়ন্ত্রণের প্রহর। জীবনানন্দের জীবন ও কবিতার ওপর সম্প্রতি একটি চলচ্চিত্রে জীবনানন্দের অনেক কবিতা-অংশ আবৃত্তি করেছে। প্রাকৃতিক দৃশ্য যেখানে আবৃত্তির পরিপূরক। লগুনে দেখেছি প্রতিদিন মধ্যরাত্রে একটি দূরদর্শন কার্যক্রম শেষ হ'ত কবিতাপাঠ দিয়ে, অহুযজ কোনও চিত্রকরের শিল্পকর্ম।

আবোল তাবোলের কবিতা আবৃত্তির সময় সত্যজিৎ রায়ের পরামর্শে প্রায় গানের মতই স্বরলিপি করে বক্তৃত্ত্ব রচনার চেষ্টা করেছি দিলীপ রায়ের পরিচালনায়। নৃত্যের সঙ্গেও আবৃত্তি বা আবৃত্তির সঙ্গে নৃত্য বাই বলি না—তার সার্থকতাও বহুবার প্রমাণিত। রবীন্দ্রনাথই তো এই সম্ভাবনার সূচনা করেছেন। কয়েক বছর আগে রবীন্দ্রসদনে নেতাজীর জন্মদিনের এক অস্থগানে আমি পড়েছিলাম রবীন্দ্রনাথের দেশনায়ক প্রবন্ধের নির্বাচিত অংশ। তার সঙ্গে নৃত্যালেখ্য রচনা করেছিলেন বিখ্যাত নৃত্যশিল্পী সংযুক্তা পাণিগ্রাহী।

এই সব পরীক্ষা-নিরীক্ষার সার্থকতা নিয়ে মতভেদ থাকতে পারে। কিন্তু তা অপ্রয়োজনীয় বলে এক কথায় বাতিল করার পক্ষে আমি নই। আমার কাজে নানাভাবে বার বার এ কথাটাই বলতে চেয়েছি। গ্রহণ না করি বর্জন করতে কতক্ষণ। শিল্প-সাধনায় তো শেষ কথা বলে কিছু নেই—এতো পরম্পরা, প্রবাহমানতা, আর শিল্পী-সময়ের সঙ্গী। সে কালোত্তীর্ণ পরবর্তী ইতিহাসের বিচারে। নিজেকে অতিক্রম করে তার বাঁচা। আমি তো জানি প্রকাশধর্মী বিভিন্ন শিল্পের কোনোখানে আছে কোনো মিল। নয়ত কেন রবিশংকর, বিলায়েৎ, নিখিলের সেতারে, আলি আকবর, আমজাদের সরোদের ঝালায়, মীড়ে, গমকে, মুর্ছনায় আমি পাই মধুসূদন, রবীন্দ্রনাথ, নজরুলের কবিতার অহুরণন—অবনীন্দ্রনাথ, নন্দলাল, বামিনী রায়ের ছবিতে দেখি জীবনানন্দকে! প্রয়াত বিশিষ্ট শিল্পী নিখিল বন্দ্যোপাধ্যায় ছিলেন আমার প্রতিবেশী। কথায় কথায় তিনিও আমাকে বলেছিলেন আবৃত্তির সঙ্গে এই বাজনারও কি একটা মিল পাচ্ছ না? বিখ্যাত ভাস্কর দেবীপ্রসাদ রায় চৌধুরী তো বার বার নজরুলের বিদ্রোহী আর কামালপাশা গুনতে চাইতেন ভাস্কর্যের সঙ্গে মিল অহুভব করে। আমার একটি রেকর্ডে জীবনানন্দের কবিতা আবৃত্তির সঙ্গে ওস্তাদ আলি আকবর থা স্বর-সংযোজনায় সম্মত হয়েছিলেন। আমার সে স্বপ্ন সফল হয়নি বাণিজ্যিক কোম্পানীর শেষ মুহূর্তের অসহযোগিতায় তাই তার বিস্তারিত পরিকল্পনা এখানে বলতে চাই না। এ স্বপ্ন হয়ত এ জীবনে নানা কারণে আর কখনও বাস্তবায়িত হবে না। কিন্তু আমার অন্তরের নিষ্ঠুরে ব্যর্থতার ব্যাধাক্ষরণের মধ্যেও প্রতিনিয়ত নতুন এক শিল্পসময় ও সম্ভাবনার জন্মকে স্বাগত জানাই।

প্রশ্ন ১০. স্বতন্ত্র প্রয়োগশিল্প হিসেবে আবৃত্তিচর্চার ভবিষ্যৎ নিয়ে বলার যোগ্যতা আমার নেই। আমার নিজস্ব পরিকল্পনা ভবিষ্যৎ ভেবে নয়, বর্তমানেই। একজন নিষ্ঠাবান আবৃত্তিপ্রেমী হিসেবে চটুল তাত্ত্বিক বিনোদনের মোহ থেকে নিজেকে বাঁচাতে চাই। আমার কাজ আমাকে প্রেরণা দেবে, উদ্মুদ করবে—দেবে আনন্দ, আবৃত্তিকার পরিচয়কে প্রামাণ্য করবে। মাঝেমাঝে ভ্রান্তি হয় যদি বা, কিন্তু তা সঠিক পথে ফিরে আসার অন্তরায় নয়। নিজের ওপর এ বিশ্বাস নিয়েই কাজ করতে চাই। এতে বর্তমানে নগদপ্রাপ্তিতে কিঞ্চিৎ ঘাটতি হলেও ভবিষ্যতে হয়ত বক্ষিত হবেনা। আমি এখনও বিশ্বাস করি অগভীর চটকদার কিছু সাময়িক সাফল্য পেতে পারে, হয়ত জনপ্রিয়তাও। শেষ পর্যন্ত কিন্তু শিল্পের চিরায়ত আবেদনের কাছেই ফিরে আসতে হয়, যা অবলম্বন হয় জীবনের। শিল্পের সেই অঙ্গনেই আমার প্রার্থিত জীবনযাপন।

ভবিষ্যৎ সম্পর্কে পরামর্শ?—তা দেবার আমি কে? আর দিলেও অস্ত্রে কেন তা মানবে? আমার যা বলবার তা আমার কাছে না নিহিত হ'লে তা তো নিষ্কারণ হবে। তবু বলি—আবৃত্তিশিল্পকে যদি সত্যি আমরা ভালবাসি, মধ্যদার আসনে বসাতে চাই, তবে লক্ষ্য স্থির রেখে সনিষ্ঠ ব্রতী হতে হবে। মাঝে মাঝে নিছক বিনোদনের তাগিদে সামান্য বিচ্যুতিকে মেনে নিলেও শিল্পের বৃহত্তর সত্য যে ধ্যানন্দের সন্ধানে, তাকে আবিষ্কার করতে হবে। আরও গভীরতর জীবনধর্মী যথার্থ কবিতার কাছে যেতে হবে আমাদের যেখানে সম্ভব করতে হবে দৈনন্দিন টানা-পোড়েনের মধ্যেও শিল্পী ও শ্রোতার নিত্য নিবিড় সাক্ষাৎকার।

॥ চার ॥

(১) আবৃত্তি একটি স্বতন্ত্র প্রয়োগশিল্প বলে মনে করি। কবির ভাবনা কবিতার মাধ্যমে প্রকাশিত হয়, আবৃত্তিকার কবির সেই অল্পভবকে শ্রোতার মাঝে পৌঁছে দেবার গুরুভারটি বহন করেন। কবির মনের সমস্ত অল্পভূতি আবৃত্তিকার কণ্ঠে ধারণ ক'রে জনগণের মাঝে ছড়িয়ে দিয়ে সাধারণ মানুষের আর কবির মধ্যে সেতুবন্ধের সৃষ্টি করেন। তাই দেশে ভাল কবির সৃষ্টি যেমন হচ্ছে, তেমনি স্বতন্ত্র এই আবৃত্তিশিল্পমাধ্যমের প্রয়োজন। আরো চর্চা এবং ফলশ্রুতিতে আরো ভালো আবৃত্তিকারের।

(২) সাহিত্যকর্মকে পরিপূর্ণ শিল্পবোধ, আবেগ ও বুদ্ধিমত্তার সাথে শ্রোতা-

দর্শকদের কাছে স্বরস্বরের মাধ্যমে হৃদয়গ্রাহ্য করে দেবার প্রক্রিয়াকে আবৃত্তি বলা হয়। এক্ষেত্রে কবিতা বা সাহিত্য বিষয় অন্তর্ভুক্ত হ'তে পারে। শব্দ ক'রে গম্ভ পড়াকে পাঠ বলে এবং উচ্চারিত সাহিত্যই আবৃত্তি।

(৩) বাংলাদেশে তেমন কোন স্কুল নেই। যা আছে ব্যক্তি-উদ্যোগে এবং সেখানে প্রশিক্ষণশেষে সনদপত্র দেওয়া হয় তবে professional দিক থেকে তেমন কার্যকরী নয়। সরকারী প্রচেষ্টায় এটাকে আরো উন্নত করা যায়।

(৪) আবৃত্তিকার দর্শক এবং লেখকদের মাঝখানে একটি মধ্যবর্তী চরিত্র হিসাবে উপস্থিত করে।

(৫) তেমন উল্লেখযোগ্য বই নেই। তবে আবৃত্তি বিষয়ক সংকলন ছাত্র-শিক্ষক কেন্দ্র ঢাকা বিশ্ববিদ্যালয় থেকে প্রথম প্রকাশিত হলো।

(৬) আঞ্চলিক উপভাষায় আবৃত্তি না করাই ভালো। এতে করে আবৃত্তি ভালো শোনায় না। সঠিক হুস্পষ্ট উচ্চারণ-জ্ঞান ও সচেতনতার অভাবে অ—ওএ—অ্যা, র ড ট ঠ ঠ বর্গ চন্দ্রবিন্দু ও মহাপ্রাণ বর্ণের বেশ সমস্যা হয়। সৌন্দর্যও ম্লান হয়।

(৭) এ ব্যাপারে চিন্তাভাবনা চলছে।

(৮) ক্ষতি-নাটকে বা হচ্ছে তাকে সাধারণ নাট্যপাঠ বলা যায়। আবৃত্তি-কারদের এ ব্যাপারে সচেষ্ট হবার প্রয়োজন।

(৯) কৃতি প্রকৃতির সাথে যত্নসন্মিত আলোকসম্পাত ও দৃশ্যসজ্জায় আরো জীবন্ত রূপ সৃষ্টি করতে পারে।

(১০) এই ক'বছরে দেশে আবৃত্তির যে প্রসার এবং প্রকাশ দেখতে পাই তা সত্যি সুখপ্রদ এবং নিঃসন্দেহে আশাব্যঞ্জক।

দর্শনীর বিনিময়ে আবৃত্তির অনেক সার্থক অনুষ্ঠান দেশের সবত্রই অনুষ্ঠিত হচ্ছে। বাজারে আবৃত্তির ক্যাসেট সমাদৃত হচ্ছে। সম্প্রতি দেশে আবৃত্তি নিয়ে পরীক্ষা-নিরীক্ষাও চলছে। সেই সাথে চলছে আবৃত্তির প্রশিক্ষণ এবং চর্চা যার ফলে আবৃত্তির ভিন্ন ভিন্ন রূপ আমরা দেখতে পাচ্ছি। আবৃত্তির সাথে নাচ হচ্ছে, আবৃত্তির সাথে গান হচ্ছে। অতঃপর ভবিষ্যৎ দিক অত্যন্ত আশাব্যঞ্জক বলা যায়।

আবদুস সবুর খান চৌধুরী
কবিতালাপগোষ্ঠী
খুলনা

॥ পাঁচ ॥

পঞ্চাশ দশকের আবৃত্তিচর্চা

আল মাহমুদ

সম্প্রতি বাংলাদেশের আবৃত্তিকলা কাব্যরসপিপাসুদের মর্মস্পর্শ করতে সক্ষম হয়েছে। বাংলাদেশে আধুনিক কবিতার উদ্ভবকাল পঞ্চাশ দশক। পঞ্চাশ দশক থেকেই নাটকীয় আবৃত্তি আধুনিক কবিতার উপমা উপেক্ষা ও শব্দ ব্যবহারের বৈচিত্র্যকে বিদগ্ধ শ্রোতাদের কাছে আশ্বাদনযোগ্য করতে সক্ষম হয়। যদিও এর কিছুকাল পূর্ব থেকেই অর্থাৎ বৃটিশ ঔপনিবেশিক আমলেই বাংলা কবিতার শ্রাব্য রূপটি তিরিশের কোনো কোনো কবি—যেমন সুধীন্দ্রনাথ দত্ত, বুদ্ধদেব বসু ও বিষ্ণু দেব'র কণ্ঠে ব্যাপকতা লাভ করে। তিরিশের এই তিনজনই অপূর্ব কণ্ঠ-স্বরমা ও উচ্চারণ-বৈচিত্র্যের অধিকারী ছিলেন। এঁদের আবৃত্তি শোনার ভাগ্য যাঁদের ঘটেছে তাঁরাই স্বীকার করবেন, এঁদের কবিতার অর্থবহতা যে অসাধারণ কবিত্বশক্তি ও সমকালীনতায় সতেজ ছিল তা এঁদের উচ্চারণ-ক্ষমতাকেও বাড়িয়ে দিয়ে আবৃত্তিকলায় এক নতুন স্বেদ সূচনা করে।

শ্রোতাদের ভয় ছিল তিরিশের সবচেয়ে পঠিত কবি জীবনানন্দ দাশকে নিয়ে। তাঁর ব্যক্তিগত নির্জনবাস এবং পঙ্ক্তি বুননের অন্তর্নিহিত অল্পপ্রাস-গুঞ্জন যদি তাঁর নিজের আবৃত্তিতে ঠিকমত ব্যক্ত না হয় তবে কবির ওপর যে অবিচার হবে সে কথা ভেবে তৎকালীন আধুনিক বাংলা-কাব্যের শ্রোতামাত্রই সম্বস্ত থাকতেন। কিন্তু একবার একটি দুর্লভ সমাবেশে জীবনানন্দ তাঁর সম্বন্ধে এ ধারণা একেবারে উল্টে দেন।

সম্ভবত পঞ্চাশ দশকেরই ঘটনা। এখন ঠিক স্মরণ করতে পারছি না। কলকাতার সিনেট হলে স্বরচিত কাব্যপাঠের আসরে উৎকর্ষিত শ্রোতৃবৃন্দ মাইকের সামনে তাঁকে এগিয়ে আসতে দেখে নিঃশ্বাস রুদ্ধ করে তাকিয়ে আছে। তখন তাঁর চিত্তরূপময় কবিতার অত্যন্ত উপযোগী উচ্চারণে তিনি কয়েকটি কবিতা আবৃত্তি করে সবাইকে তাক লাগিয়ে দিলেন। শিহরণ আর হাততালিতে সারা হল আনন্দ প্রকাশ করলো। এমন নয় যে পূর্ববঙ্গীয় উচ্চারণের কোনো টান বা ক্রটি তাঁর গলায় ছিল না। কিন্তু তবুও তাঁর পাঠ ছিল ছন্দের সম্পূর্ণ উপযোগী আবেগে ভরপুর। বিনা দ্বিধায় তিনি আবৃত্তিতে তাঁর নিজস্বতাকে ব্যক্ত করে জানিয়ে দিয়ে গেলেন যে খাঁটি বাংলার উচ্চারণেরও একটা অপরিহার্য লাবণ্য আছে যা উপেক্ষা করলে আধুনিক বাংলা কবিতার শ্রবণমাধুর্যের ক্ষতিকেই যেনে নেওয়া হবে।

এই দৃষ্টিভঙ্গী নিয়েই বাংলাদেশের আবৃত্তিকলা ও আবৃত্তিচর্চাকে বিচার করতে হবে। আমাদের অধিকাংশ উচ্চারণশিল্পী যারা কবিতা আবৃত্তিকে সম্প্রতিকালে এক ধরনের মহিমা দিতে সক্ষম হয়েছেন তাঁরা উচ্চারণ ও শব্দের সন্ধিব্যোগের ব্যাপারে কলকাতামুখী। আকাশবাণীর উচ্চারণ পদ্ধতিকেই আদর্শ যেনে তাঁরা বাংলাদেশের কবিতা আবৃত্তিতে নতুন মাত্রা যোগ করতে চান। সন্দেহ নেই কলকাতার আবৃত্তি-শিল্পীরা তুলনাহীন বাগবিভূতির অধিকারী। এবং বছরদিনের চর্চায় এই উচ্চারণ ও আবৃত্তি-ধারাটা পশ্চিমবঙ্গের শ্রোতাসাধারণকে প্রায় বশীভূত করে রেখেছে। এরই প্রভাব পড়েছে ঢাকার আবৃত্তিচর্চা ও কণ্ঠব্যায়ামের সকল ক্ষেত্রে।

আমি ব্যক্তিগতভাবে কলকাতা বা আকাশবাণীর উচ্চারণ-পদ্ধতির অহুরাগী হলেও সম্প্রতিকালে ঘবে ঘবে নষ্ট হয়ে যাওয়া রবীন্দ্রনাথের স্বকণ্ঠ-আবৃত্তির রেকর্ড শুনে অত্যন্ত দ্বিধার মধ্যে হাবুডুবু খাচ্ছি। এ যে আমার মত একজন বাংলাদেশের কবির কাছে অত্যন্ত অভাবনীয় ধ্বনি-সম্পর্ক বা আত্মীয়তার কথা ব্যক্ত করছে।

হৃদয় আমার নাচেরে আজিকে ময়ূরের মতো নাচেরে—

রবীন্দ্রনাথের এই আবৃত্তি নিদ্বিধায় বলা যায় রাষ্ট্রীয় উচ্চারণ বা স্বরক্ষেপের ত্রিাদীয়ার মধ্যেও প্রবেশ করেনি। এ হল এমন এক অমূল্য আবৃত্তিধারা যা বাংলাদেশের ছোটো খাল-বিল ও পাণির গুঞ্জনধ্বনিকে স্মরণ করিয়ে দেয়। ই্যা, একটু মেয়েলীপনা বলবেন কেউ কেউ। কিন্তু রবীন্দ্রকাব্য উচ্চারণ কি সদা সর্বদা পুরুষকণ্ঠকেই দাবী করে? আহ্বান করে না কি কোন ক্ষীণ কণ্ঠের? কিংবা পুরুষকণ্ঠে কোনরূপ রমণীয় কলরবের?

আমি বলতে চাই বাংলাদেশের কবিতা আবৃত্তিতে একটা নিজস্বতাকে আমাদের খুঁজ করতে হবে। সাম্প্রতিক বাংলা কবিতায় বাংলাদেশের কবিগণ যে ধরনের দেশজ উপমা উৎপেক্ষাও বাগভঙ্গী প্রয়োগ করে পশ্চিমবঙ্গের কবিতা থেকে নিজেদের স্বাতন্ত্র্য প্রতিষ্ঠা করতে চাইছেন। এখানকার আবৃত্তিশিল্পীরা যদি উচ্চারণ ও স্বরক্ষেপের ব্যাপারে এই স্বাতন্ত্র্যকে স্মরণ রেখে আবৃত্তি করেন তবে আমাদের কবিতার উপযোগী পরিপূরক এক নতুন আবৃত্তিশ্রোত শ্রোতাসাধারণকে অভিজ্ঞত করবে বলে আমি মনে করি।

পাকিস্তান সৃষ্টির পর আমাদের দেশে স্বরচিত কবিতা আবৃত্তিতে মৌলিক উচ্চারণভঙ্গীর দৃষ্টান্ত স্থাপন করেন প্রথমত দু'জন কবি—কবি শাহাদাৎ হোসেন ও কবি ফররুখ আহমদ। শাহাদাৎ হোসেনের উচ্চারণ ও আবেগ নির্ধোব ছিল পুরোপুরি পশ্চিমবঙ্গীয়। তবে আকাশবাণীর উচ্চারণ বর্তমানে যে ধারায় প্রবাহিত হচ্ছে, যেমন—‘দেখো’ শব্দটি ষ-বলা মুক্ত করে ‘দ্যাখো’ বলার কায়দাটি শাহাদাৎ হোসেনরা

জানতেন না। তাঁর কবিতাও বর্তমান আবৃত্তিধারার উপযোগী ছিল না। তার সেই বিখ্যাত পঙ্ক্তিগুলো—

বনবিটপীর ঘন বীধিকায়

এলায়েছে বেণী সন্ধ্যা—

তার নিজস্ব আবৃত্তিচর্চার খুবই উপযোগী ছিল। আমরা এখনও সেই কণ্ঠস্বরের কাছে অল্পগত হয়ে আছি।

কবিদের মধ্যে আবৃত্তিচর্চার ব্যাপারে এর পরেই কবি ফররুখ আহমদের কৃতিত্বের কথা আমি অত্যন্ত শ্রদ্ধার সাথে স্মরণ করি। স্মরণ করি সেই শঙ্খনাদ বা সমুদ্র কল্লোলের মত বেজে উঠত আমাদের কৈশোরে।

ফররুখ আহমদ মূলতঃ আধুনিক রোমান্টিক কবিদেরই সগোত্র ছিলেন। ইংরেজী সাহিত্যের ছাত্র। শেলী, কীটস্, বায়রণ ছাড়াও তার অব্যবহিত যুদ্ধোত্তর ইংরাজী কবিগণ ছিলেন ফররুখের কবিতার বিষয়। কলকাতায় কলেজে অধ্যয়নকালে শিক্ষক হিসেবে পেয়েছিলেন বুদ্ধদেব বসুর মত কবিকে। এভাবেই কবি হিসেবে ফররুখের আধুনিক কবির মানসগঠন প্রক্রিয়াটি শুরু হয়। সম্ভবত সে কারণেই কবিতা আবৃত্তির বেলায় এঁরা অল্পস্মরণ করতেন ইংরেজী আবৃত্তিকলার অতি আধুনিক কায়দাকাহন। গলার মধ্যে যেন লবণাক্ত বঙ্গোপসাগরের তরঙ্গ-উচ্ছ্বাস এসে আচ্ছাদে পড়ত।

রাত পোহাবার কত দেবী পাঞ্জেরী ?

এখনও তোমার আসমান ভরা মেঘে

দেতারি হেলাল এখনো ওঠেনি জেগে

ভূমি মান্ডলে

আমি দাঁড় টানি ভূলে

সম্মুখে শুধু অসীম কুয়াশা হেরি—

বায়ান্নব ভাব। বিদ্রোহের পর আধুনিক বাংলা কবিতার আবৃত্তিচর্চার ধারাটি আশ্বে আশ্বে কবিদের হাত থেকে চলে যায় নাট্যশিল্পী ও গুরুগম্ভীর কণ্ঠস্বরের অধিকারী কয়েকজন আবৃত্তিকারের বৈশিষ্ট্যপূর্ণ উচ্চারণভঙ্গীর কাছে। এর মানে এ নয় যে পঞ্চাশ দশকের কবি শামসুর রহমান, শহীদ কাদরী বা আরও কেউ কেউ স্মরণিত কবিতার আবৃত্তিতে কম পারদর্শিতা দেখিয়েছেন। বরং এখনো কোনো কোনো অহুষ্ঠানে এদের আবৃত্তিমহিমাই শ্রোতাদের কাছে বেশী গ্রাহ্য। কারণ একজন কবি যেমন কণ্ঠস্বরেরই অধিকারীই হোন শব্দপ্রক্ষেপের ধারণাটি তাঁর নিজের কবিতা আবৃত্তিতে খানিকটা লাভণ্য মেশাতে পারবেই। কোন্ শব্দটির ওপর আবৃত্তিকালে কতটা জোর দেওয়া দরকার তা তিনি একজন পেশাদার নাট্যশিল্পী বা আবৃত্তিকারের

চেয়ে বেশী হৃদয়ঙ্গম করতে সক্ষম হবেন। কারণ কবিতাটি তার নিজেরই রচনা এবং চিত্রকল্পগুলো বুননের সাপে জড়িত আছে কবির নিজেরই নানারূপ সৃষ্টির ধারাবাহিক চলচ্চিত্র। হয়তো একটি কবিতা আবৃত্তিতে একজন আবৃত্তিশিল্পী একবারও আবেগের কাছে বশীভূত না হয়ে শুধু কণ্ঠমার্ঘ্যের দ্বারা শ্রোতাদের মধ্যে আবেগ জাগিয়ে দিতে পারেন। কিন্তু কবির পক্ষে নিজের কবিতা আবৃত্তিকালে আবেগাকুল না হয়ে উপায় নেই।

পঞ্চাশ দশকে আমাদের আবৃত্তিকলায় নিজের অসাধারণ কণ্ঠস্বর, উচ্চারণ ও নাট্য-প্রতিভা নিয়ে প্রবেশ করেন অভিনেতা ফতেহ লোহানী। এর আগে পূর্ব-বাংলার রেডিও শ্রোতারা এমন হৃদয় ভরাট গলার আওয়াজের সাথে পরিচিতই ছিলেন না। তিনি যখন চল্লিশের আধুনিক কবি আহসান হাবিব, ফররুখ আহমদ ও এদেরই সমসাময়িক কবিদের কবিতা উদাত্তকণ্ঠে আবৃত্তি শুরু করেন ঠিক তখন থেকেই এদেশে সমকালীন কবিদের রচনার প্রাচ্যপুণ শিক্ত লোকদের মধ্যে ছড়িয়ে পড়তে শুরু করে। তখন ফতেহ লোহানীর পাশাপাশি কাফি খান, মজিবুর রহমান খান ও ইকবাল বাহার চৌধুরীর গলা এসে আবৃত্তিচর্চার কেন্দ্র ঢাকা রেডিওকে আভিভূত করে রাখে।

এদের সমসাময়িক হলেও আরও দু'জন অভিনেতা নিজেদের কণ্ঠগরিমা, শারীরিক সৌন্দর্য ও নাট্যীয় উচ্চারণপদ্ধতি প্রয়োগ করে কবিতা আবৃত্তিকে অবলীলায় নিজেদের দাবিতে নিয়ে আসেন। এরা হলেন গোলাম মোস্তফা ও সৈয়দ হাসান ইমাম।

গোলাম মোস্তফার বৈশিষ্ট্য হল, তার আবৃত্তিকালে অন্যায়দে শ্রোতাসাধারণ বুঝতে পারেন রচনাটির সাথে আবৃত্তিকারের অন্তরাঙ্গা ও কণ্ঠস্বর যুগ্মভাবে কোরাস ধরেছে। মূলকথা হল, গোলাম মোস্তফা শুধু অভিনয়-গুণ আছে বলেই যে আবৃত্তিচর্চায় এসেছেন তা নয়। আধুনিক কবিতার একজন রসজ্ঞ পাঠক হিসেবেই তিনি আবৃত্তিশিল্পে অবদান রাখতে সক্ষম হয়েছেন।

সৈয়দ হাসান ইমাম মূলত নিচুস্বরের অত্যন্ত অর্থবহ আবৃত্তিকার। প্রতিটি শব্দের উচ্চারণ তিনি স্পষ্ট রাখতে চান, যাতে কাব্যের গূঢ়ার্থটি শ্রোতার বুদ্ধিবৃত্তিতে সরাসরি স্পর্শ করতে পারে। অবশ্য আধুনিক কবিতার অতি সম্প্রতিকালে রচয়িতাগণ তাঁকে খুব বেশী স্ববিধা দিতে পারবেন বলে মনে হয় না। কারণ অতি সাম্প্রতিক কাব্যধারার মেজাজের সাথে সৈয়দ হাসান ইমামের হার্দ্য বিনয়ী কণ্ঠস্বরের সংগতিপূর্ণ সৌহার্দ্য ঘটবে না। তাঁর গলায় তিরিশের কবিদের কবিতাই ফুটে উঠবে ভালো। যদিও গোলাম মোস্তফা ও সৈয়দ হাসান ইমাম উভয়েই রবীন্দ্রকাব্যের বৈশিষ্ট্যপূর্ণ আবৃত্তিকার।

মোটামুটি এই হল আমাদের সমকালীন আবৃত্তিকারদের একটি রেখাচিত্র ও স্টাইলের স্বসামান্য বর্ণনা। মূলত পঞ্চাশ দশকেই এইসব আবৃত্তিকার বাংলা কবিতা যে অন্তরালে অসাধারণ শ্রবণগুণসম্পন্ন তা প্রতিষ্ঠা করতে সক্ষম হন। এদেশে আধুনিক বাংলা কবিতা যা ঢাকাকে কেন্দ্র করে নতুন বৈশিষ্ট্যে চিহ্নিত হতে ব্যাকুল তা এই সব আবৃত্তিকারের কাছে খানিকটা ঋণ স্বীকার না করে পারবে না। বাংলাদেশে আধুনিক বাংলা কবিতার সাম্প্রতিক জনপ্রিয়তার জন্ম এঁদের অবদানকে অরণ্য রাখার এবং অরণীয় করে তোলার একটা দায়িত্ব আশা করি এই দেশের কবিরাও অস্বীকার করতে পারবেন না।

॥ ছয় ॥

প্রসঙ্গ : কথা

আমিনুর রহমান টুটুল

শিল্প ও শিল্পচর্চা সভ্যতার ক্রমবিকাশের বিচিত্র এক মাধ্যম। প্রত্যেক মানুষের মাঝে শিল্পিত মন সত্যতাই লুক্কায়িত অবস্থায় বিরাজমান। তবে এর কমবেশী অবশ্যই রয়েছে। অনেক আগে মানুষ যখন শুধু মৌলিকত্ব-আশ্রিত ছিল তখনও কিন্তু শিল্প এবং শিল্পচর্চা দুই-ই ছিল। তবে তার প্রকাশভঙ্গি ছিল ভিন্ন। সময়ের বিবর্তনে শিল্প তার আপন গতিতেই চলেছে কিংবা কখনও গতির পরিবর্তন করেছে। মানুষের জ্ঞান-বুদ্ধির সাপে সাপে শিল্পও আমাদের সামনে নতুন আঙ্গিকে এসেছে। আগে যা শিল্প বলে অস্বীকার করা হয়েছে আজ তা শিল্পরূপেই প্রকাশমান। প্রাচীনকালে যখন লেখনীর পদ্ধতি আমাদের অজানা ছিল তখন কবিরী কাব্য রচনা করতেন মুখে মুখে এবং সে রচনা যুগ যুগ বরে মুখে মুখে ফিরতো আবৃত্তির মাধ্যমে। মানুষ মনের স্তম্ভ আবেগের বিশালতা এবং সভ্যতার ক্রমবিকাশের অনেকটুকুই তখন আবৃত্তি দ্বারা করে ছিল। এখন আবৃত্তি শিল্প কিনা এ বিষয়ে আলোচনা করার সময় এসেছে।

বাংলাদেশে আবৃত্তিকে শিল্প হিসেবে প্রতিষ্ঠার চেষ্টা সত্তর দশক থেকে শুরু হলেও আশির দশকে এর চূড়ান্ত রূপ ধারণ করেছে। ‘কথা’ আবৃত্তিচর্চা কেন্দ্রের জন্ম সেই স্তরেই। পঁচাশির দ্বুলাইএ প্রখ্যাত আবৃত্তিকার ভাস্কর বন্ধ্যোপাধ্যায়কে আহ্বায়ক করে ‘কথা’র প্রথম পদযাত্রা। এরপর নানা চড়াই উৎরাই পার হয়ে আজকের এই অবস্থান। আবৃত্তিচর্চা এবং তৎসঙ্গে আবৃত্তি সংশ্লিষ্ট নানা দিকগুলো সবার কাছে গ্রহণীয় করাই ‘কথা’র মূল লক্ষ্য। মূলতঃ দল গঠনের উদ্দেশ্যে পঁচাশির সেপ্টেম্বরে ৪৪ জন প্রশিক্ষার্থীকে নিয়ে ‘কথা’ প্রথম আবৃত্তি কর্মশালা শুরু করে। পরে তাদের থেকে ১৭ জনকে নিয়ে পরিপূর্ণ দল গঠন করা হয় এবং ঢাকা বিশ্ববিদ্যালয়ের টি.এস. সি-তেই সংগঠনের প্রাথমিক কার্যালয় নির্বাচন করা হয়। ‘কথা’র সদস্যদের ব্যক্তিগত উৎকর্ষের জন্য চলতে থাকে নিয়মিত অস্থলীন এবং সেই সঙ্গে আবৃত্তি নিয়ে পরীক্ষা-নিরীক্ষা। পঁচাশির ১৬ই ডিসেম্বর শিল্পকলা একাডেমী মিলনায়তনে ‘কথা’ প্রথম নিবেদন করে স্বাধীনতাভিত্তিক কবিতা আবৃত্তির অমুঠান “সোচ্চার শব্দাবলী”। এরপর থেকেই কথা নিয়মিতভাবে নিজস্ব অমুঠান ভাড়াও আমন্ত্রিত হয়ে বিভিন্ন স্থানে আবৃত্তি অমুঠান উপস্থাপন করেছে। ছিয়াশির ফেব্রুয়ারী মাসে ‘কথা’ বেশ কিছু অমুঠান উপস্থাপন করে—খামার, বাড়ী, জাতীয় প্রেক্ষাগ,

আবৃত্তিফেডারেশনের অস্থান, ছাত্র সংগ্রাম পরিষদের অস্থান, সম্মিলিত সাংস্কৃতিক ক্লবের অস্থান এগুলোর মধ্যে অন্যতম এবং প্রায় প্রত্যেকটি অস্থানই সফল অস্থান। বিভিন্ন পত্র পত্রিকায় এ নিয়ে ছবি ও সমালোচনা বের হয়। সাপ্তাহিক সন্ধানী লিখেছিল : “একটি নতুন দল হিসেবে ‘কথা’র অস্থান চমৎকার ও সঙ্গতিপূর্ণ”।

১৯৬৬ আবৃত্তিচর্চার লক্ষ্যে ‘কথা’ আবৃত্তি ও বাচনরীতি উৎসর্ঘের জন্য ২য় কর্মশালা আহ্বান করে। দু’মাসব্যাপী এ কর্মশালা শুরু হয় ছিয়াশির জুলাই মাসে। কর্মশালায় প্রশিক্ষণ দেন নরেন বিশ্বাস, ওয়াহিদুল হক, গোলাম মোস্তফা, আশরাফুল আলম, হাসানুজ্জামান নর, ও ভাস্কর বন্দ্যোপাধ্যায়। সেপ্টেম্বরে কর্মশালায় অংশগ্রহণকারীদের মধ্যে অভিজ্ঞানপত্র বিতরণ করেন কবি শামসুর রাহমান। এ উপলক্ষে কর্মশালায় অংশগ্রহণকারীরা ও ‘কথা’র সদস্যরা চ’পার্টের অস্থান উপস্থাপন করেন।

রবীন্দ্রনাথের ১০৫তম জন্মবার্ষিকী উপলক্ষে জুলাই ‘৬৬তে ‘কথা’ টি.এস. সি-র গেম্‌স্‌রুমে রবীন্দ্র-কবিতা আবৃত্তির অস্থান ‘ঐক্যতান’ পরিবেশন করে।

বাংলাদেশ টেলিভিশনের চন্দ্রবস্ত্র অস্থানে (সেপ্টেম্বর) ‘কথা’ বৃন্দ-আবৃত্তি পরিবেশন করে। সেপ্টেম্বর ছিয়াশিতে জাতীয় সম্প্রচার একাডেমীতে ‘কথা’র সদস্যরা Audio System-এর উপর একদিনের এক কর্মশালায় অংশগ্রহণ করেন।

অক্টোবর ছিয়াশিতে টি.এস. সি-র সেমিনার রুমে ‘কথা’র বিশেষ আবৃত্তি-অস্থান অঙ্কিত হয়। এ মাসেই গঠিত হয় ‘কথা’র প্রথম কার্যকরী পরিষদ। এগারো সদস্য বিশিষ্ট এই কার্যকরী পরিষদের সভাপতি হিসেবে ভাস্কর বন্দ্যোপাধ্যায় ও সাধারণ সম্পাদক পদে এনামুল হক বাবুকে নির্বাচিত করা হয়।

‘কথা’র আবৃত্তি বিষয়ক ৩য় কর্মশালা শুরু হয় অক্টোবর ‘৬৭তে। ২৮ জন প্রশিক্ষণার্থীকে বিভিন্ন বিষয়ে প্রশিক্ষণ দেন নরেন বিশ্বাস, আশরাফুল আলম, আতাউর রহমান, তুষার দাস ও ভাস্কর বন্দ্যোপাধ্যায়।

বিজয় দিবস ‘৬৬-তে ‘কথা’ শিল্পকলা একাডেমী মিলনায়তনে তাদের বহুল আলোচিত আবৃত্তি অস্থান ‘নোটনের জন্য শোক’ উপস্থাপন করে। এ সম্পর্কে সাপ্তাহিক অর্থনীতিতে লেখা হয়েছিল : “কথা পরিবেশিত ‘নোটনের জন্য শোক’ কবিতাটির পরিবেশনায় ছিল নতুন ঢং যা দর্শক শ্রোতাদের ভীষণভাবে মুগ্ধ করেছে।”

ডিসেম্বরে পি. জি. মিলনায়তনে লিও ক্লাবের অস্থান ছাড়াও ‘কথা’ টি.এস. সি-র সড়ক ধাপে “মুখোমুখি দাঁড়াবার দিন” শীর্ষক আবৃত্তি অস্থান পরিবেশন করে। বিশ্ববিদ্যালয় দিবস ‘৬৭তে ‘কথা’ কলাভবন গ্রাউন্ডে আবৃত্তি অস্থান উপস্থাপন করে।

সাতাশির ফেব্রুয়ারীতে শহীদ মিনারে সম্মিলিত সাংস্কৃতিক জোটের অস্থানে এবং টি. এস. সি-র সড়ক দীপে ‘কথা’ পরিবেশন করে “শেষবার চাই আজ মুক্তি” শীর্ষক আবৃত্তির অনুষ্ঠান।

মে ’৮৭-তে ‘কথা’ তাদের ৩র্থ আবৃত্তি ও বাচন-উৎকর্ষ বিষয়ক দু’মাসব্যাপী কর্মশালা শুরু করেছে।

আবৃত্তি বিষয়ক এক সংকলন “কথা” আবৃত্তিচর্চা কেন্দ্রের একটি বিশেষ প্রকাশনা। আমরা সীমিত, আমাদের কর্মও তেমনি। তবু আমাদের কর্ম নিষিদ্ধ হয় ভালবাসা আর প্রত্যয় চেতনায়।

সবাইকে সহযাত্রী হওয়ার আমন্ত্রণ রইলো।

॥ সাত ॥

আবৃত্তি অঙ্গনের খবর

আবৃত্তি ফেডারেশন : বেশ কিছুদিন হলো বাংলাদেশের প্রায় ২০টি আবৃত্তি সংগঠন নিয়ে গঠিত হয়েছে আবৃত্তি ফেডারেশন। ফেডারেশনের সভাপতি ওয়াহিদুল হক ও সাধারণ সম্পাদক লিয়াকত আলী লাকী। ফেডারেশন নিয়মিতভাবে সম্মেলনের আয়োজন ছাড়াও বিভিন্ন দিবস উদ্‌যাপনে সক্রিয় ভূমিকা পালন করছে। এছাড়াও ফেডারেশন পশ্চিমবঙ্গের নাট্যদল ‘নানিকার’ (কল্পপ্রসাদ সেন, বাতিলেখা) ও বিশিষ্ট আবৃত্তিকার প্রদীপ ঘোষকেও সমর্থনার আয়োজন করে।

অরিত : আবৃত্তি অঙ্গনে অরিত একটি বিশিষ্ট নাম। বেশ কিছুদিন থেকেই এ দল আবৃত্তিকে সকলের কাছে পৌঁছে দেয়ার চেষ্টা করছে। আয়োজন করেছে আবৃত্তি কর্মশালায়। উল্লেখযোগ্য আবৃত্তি পরিবেশনা : প্রশ্নের জগৎপ্রার্থনা, আমরা তামাটে জাতি, আমরা অনার্দ আমরা দাবিড ইত্যাদি।

ঢাকা বিশ্ববিদ্যালয় সাংস্কৃতিক দল : প্রতিষ্ঠার পর থেকেই এ দলটি আবৃত্তিকে জনপ্রিয় করার জন্য একনিষ্ঠভাবে কাজ করে যাচ্ছে। উল্লেখযোগ্য পরিবেশনা : বিক্ষোভের বৃন্দগান, চণ্ডালিকা, একদিন স্বপ্নের ভোর ইত্যাদি। সাংস্কৃতিক দলের আমন্ত্রণে পশ্চিমবঙ্গের ‘লহরী’ আবৃত্তি পরিবেশন করে।

স্বরশ্রুতি : আবৃত্তি অঙ্গনে পরিচিত আরেকটি নাম স্বরশ্রুতি। ৮৬ ও ৮৭তে এ দল দুটো আবৃত্তি উৎসবের আয়োজন করে। আবৃত্তি উৎসবে দেশের বিভিন্ন দল

ছাড়াও পশ্চিমবঙ্গের চন্দ্রনীড়, আবৃত্তি আকাডেমী ও আবৃত্তিকার নিলাদ্রীশেখর বসু অংশগ্রহণ করেন।

কণ্ঠশীলন : আবৃত্তিকে শিল্প হিসেবে প্রতিষ্ঠার জন্ত এ দলটি নিরলসভাবে কাজ করে যাচ্ছে। ইতিমধ্যে ২টি আবৃত্তি কর্মশালা শেষ করেছে। উল্লেখযোগ্য পরিবেশনা : রবের রশি, লোক ছড়া আবৃত্তি ইত্যাদি।

মুক্তকণ্ঠ আবৃত্তি একাডেমী : আবৃত্তি অঙ্গনে আরেকটি নাম মুক্তকণ্ঠ। ইতিমধ্যে ৫টি আবৃত্তি কর্মশালা শেষ করেছে। পরিবেশন করেছে বেশ কয়েকটি উল্লেখযোগ্য অনুষ্ঠান : জল পড়ে পাতা নড়ে, বিন্দুধ্বংসবাদী, হৃদয়শানে হৃদয়টানে, ইত্যাদি।

ঢাকায় এ দলগুলো ছাড়া আরো বেশ কিছু দল আবৃত্তিকে জনপ্রিয় করার জন্ত কাজ করে যাচ্ছে। ঢাকার বাইরেও কিছু দল এতে সক্রিয়, যেমন রাজশাহীর ‘স্বপ্নন’, বাগপুরের ‘হিরণ্য’, সিলেটের ‘কণাকলি’, কক্সবাজারের ‘শব্দায়ন’ ইত্যাদি।

আবৃত্তিকার সংঘ : বাংলা নববর্ষ ১৩৯৪-এর শুরুতেই গঠিত হয়েছে বিশিষ্ট আবৃত্তিকারদের সমন্বয়ে আবৃত্তিকার সংঘ। সংঘের সভাপতি হাসান ইমাম ও সাধারণ সম্পাদক আশরাফুল আলম। ইতিমধ্যে সংঘ ‘প্রথম দিনের সূর্য’, ‘আমি তোমাদেরই লোক’, ‘অফিসাসের বাঁশরী’ শীর্ষক আবৃত্তি অনুষ্ঠান উপস্থাপন করেছে।

আবৃত্তির ক্যাসেট : ৮৭-র ফেব্রুয়ারীতে ঢাকায় আবৃত্তির ক্যাসেটের সমাগম সকলের দৃষ্টি কেড়েছে। জয়ন্ত চট্টোপাধ্যায় ও যৈজ্ঞেয়ী চট্টোপাধ্যায়, কামরুল হাসান, মঞ্জু ও শিমুল মুস্তাফার ক্যাসেট এগুলোর মধ্যে অন্যতম। ইতিপূর্বে কামাল লোহানী, ভাস্কর বন্দ্যোপাধ্যায়, শফি কামাল, কাজী আরিফের ক্যাসেট সহ বেশ কয়েকটি ক্যাসেট বেরিয়েছিল।

জাতীয় কবিতা উৎসবে : হুদ্দিনবাগী জাতীয় কবিতা উৎসবে আবৃত্তি একটি প্রধান আকর্ষণ ছিল। চর্যাপদ থেকে আধুনিক বাংলা কাব্য এই উৎসবে পাঠ করা হয়। উৎসবে প্রায় ১০ জন আবৃত্তিকার অংশগ্রহণ করেন।

টেলিভিশনে আবৃত্তি চর্চা (চন্দ্রবর্ত) : বাংলাদেশ টেলিভিশনে তিন প্রাথমিক ধরে প্রচারিত হয় আবৃত্তি বিষয়ক অনুষ্ঠান চন্দ্রবর্ত। আবৃত্তিকে জনপ্রিয় করার ব্যাপারে এ অনুষ্ঠান একটি সফল কার্যক্রম। অনুষ্ঠানে বিশেষ আকর্ষণ ছিল বাংলাদেশের বিভিন্ন আবৃত্তি সংগঠনের পরিবেশনায় চন্দ্র আবৃত্তি।

॥ নির্ঘণ্ট ॥

[এক : লেখক । ব্যক্তি নাম - বর্ণানুক্রমিক]

অক্ষয়কুমার বড়া ৩৯

অচিন্তা সেন গুপ্ত ৩৭, ১৪১

অজিত ঘোষ ১৪৩

অজিতেন্দ্র চট্টোপাধ্যায় ৩৮, ১৪১

অনেন্দ্রশেখর মুস্তাফী ৩৩

অনুভা গুপ্ত ৩৮

অমরেশ্বর রায় ২১-২২, ১৩১

অমরেন্দ্রনাথ দত্ত ২৮-২৯

অমরেন্দ্রনাথ রায় ২৬

অমিয় চট্টোপাধ্যায় ৪৫

অমিয় চক্রবর্তী ২৫,...

অরিন্দম চট্টোপাধ্যায় ১৩৪

অরুণ দত্ত ৮

অরুণ মিত্র ১০২, ১২৩,...

অরুণাচল বসু ৩৭

অইন্দ্র চৌধুরী ৪৬

আবুল কালাম চৌধুরী ১৭৯

আমিত্যব রহমান টুটুন ১৬০

আল্‌ মামুন ১৬১

আহমদ শরীফ ১৬৩

ইউজিপিডিস ২

ইকবাল ১৭৩

ইবসেন ৩৫

ইবনে সিরাজ ২১

ইলিয়ট/এলিয়ট ১৪০-১৪১

ইস্বাইলাস ৩

ঈশ্বরচন্দ্র গুপ্ত ১৮-১৯, ২৫, ২৩

ঈশ্বরচন্দ্র দিগাম্বর ৭৬

এইচ. এম. পোস ২৮-২৯

এভিশন ২৮

এয়ারিস্টোফেনিস ২

কবীর দাস ১৭৭

কাজী সপারসী ৩৮, ১২৮

কালিদাস ৪

কালিদাস রায় ৭১

কালীপ্রসন্ন সিংহ ৭৮

কানার রায় ১১১

কৃষ্ণচন্দ্র মজুমদার ২.

ড. কোডিয়ান ১১

গুপ্ত ১৭

গঙ্গাদাস ৬৪

গালিল ১৫৩

গিরিশচন্দ্র ঘোষ ৩৩-৩৮, ৭৬,...

গৌরদাস বসাক ২১

গৌরীশংকর ভট্টাচার্য ৪৭, ৬৭,

গায়টে ১০

চণ্ডীদাস ১৬-১৭

চার্লস বোদলেয়ার ৮৭

চিত্তরঞ্জন দাস ৩৫	নীলাজীশেখর বসু ১৫৭
জর্জ টমসন ৫	নৌহাররঞ্জন রায় ৩৮
জসীমুদ্দিন ১১৩	নৃপেন্দ্রকৃষ্ণ চট্টোপাধ্যায় ৩৭
জয়দেব ১৫	পবিত্র গাঙ্গুলি ৩৮
জয়ন্ত চৌধুরী ১৪৪	পাদিশাল ২৬
জাফর ১৫২	প্রদীপ ঘোষ ৩৮, ১৪৪, ...
জীবনানন্দ দাস ৭০, ৮১, ১১০, ...	প্রবোধচন্দ্র বাগ্‌চী ১১
জ্যোতির্প্রকাশ মৈত্র ৩৭, ১০৮	প্রবোধচন্দ্র সেন ৬৪, ৭৩
ভিরোজিও ২০	প্রবোধ সাত্তাল ৩৭
তিনকড়ি দাসী ২৮	প্রভা দেবী ২২
তুলসীদাস ১৫৮	প্রমথ চৌধুরী ৭২-৮০
তপ্তি মিত্র ৩৮, ১৪১	পত্রাক ২২, ৭২
দাউদ হায়দার ১০৫, ১৩২	প্রমোদ মিত্র ৩৭, ১০১
দিলীপকুমার রায় ৬৬, ১৪৭	ফজল সাহাবুদ্দিন ১০৮
দুর্গাদাস বন্দ্যোপাধ্যায় ২২	ফৈজ আহমদ ফৈজ ১৫৩
দেবব্রত রায় ১৩৭	ফনফুল ১৪১
দেবব্রত মুখোপাধ্যায় ১২৬	ফকিমচন্দ্র চট্টোপাধ্যায় ২২
দেবভূলাল বন্দ্যোপাধ্যায়	বাহাদুর শাহ ১৫৩
৩৮, ৪৫, ১৫৭, ...	বিনোয়ানন্দ ৪২-৪৩
দ্বিজেন্দ্রনাথ ঠাকুর ৭৫	বিভূতিভূষণ মুখোপাধ্যায় ১৬২,
দ্বিজেন্দ্রলাল রায় ২৭, ৭৩, ...	বিহারীলাল চক্রবর্তী ৭১
নজরুল ইসলাম ২২, ৩৬-৩৭, ...	বিক্রম দে ৮৩, ২৫, ১১০, ১৩১
নবীনচন্দ্র সেন ৬৮, ৭৩	বিজ্ঞাপতি ১৬-১৭
নরেন্দ্র মিত্র ২২	বিমানচন্দ্র ঘোষ ৩৮, ১০৭
নলিনীকান্ত গুপ্ত ১১৫	বীরেন্দ্র চট্টোপাধ্যায় ১০৫, ১৩২
নারদ ৪১	বীরেন্দ্রকৃষ্ণ ভট্ট ৩৭, ১৪৩
নির্মলেন্দু গুণ ১০৪, ১৩৩	বুদ্ধদেব বসু ৭৬-৭৭, ৮৩, ১৫১
নির্মলেন্দু লাহিড়ী ২২, ৩৭	বেঙ্কোন্, ব্রেক্ট ১৪৮
নিয়ামত হোসেন ১০৮	ভরত ৭৬
নিবেদিতা ৫২-৪৩	ভট্টোজী দীক্ষিত ৪৬
নীয়েজনাথ চক্রবর্তী ৮৩, ১০২, ১৪১	ভারতচন্দ্র ৪৩, ৫৭, ৭২

মণিভূষণ ভট্টাচার্য ১০৪	শ্রীচৈতন্য ১০
মধুসূদন দত্ত ১৩, ২০-২২, ৬৭, ৭৩,...	শুভকর ৬৩
মহম্মদ শহীদুল্লাহ ১১, ৪৫, ৫৮,...	শুকসম্প্রদায় ২২, ৭২,...
মণীন্দ্র রায় ০০, ৮৩, ১০৩, ১৩৫	শৈলকানন্দ মুখোপাধ্যায় ৩৮
মাতিস ১৫৬	সংসদ ভট্টাচার্য ১০০
মঙ্গলাচরণ চট্টোপাধ্যায় ১০৩	সন্তোষ ঘোষ ১০৫
মিলটন ২	সবিভারত দত্ত ৩৮
মুকুন্দরাম চক্রবর্তী ৭০	সমর সেন ১০১
মুহম্মদ আবদুল হাতি ৪৫	সমরেশ বসু ৩৮
মুহম্মদ নব্বব ভদ্রা ১০৫	সমরেন্দ্র সেনগুপ্ত ১০৭
মোহিতলাল মজুমদার ২৩, ৭৮ ৭২, ৮১	সলিল চৌধুরী ১১৬
বতীন সেনগুপ্ত ৭১	সত্যেন্দ্রনাথ দত্ত ১৫, ৩৪, ৪১, ৬৭, ৮৭,...
রঙ্গলাল বন্দ্যোপাধ্যায় ২৩, ৭৮	স্বকান্ত ভট্টাচার্য ৩৭-৩৮ ৭০, ১০০, ১১৬
রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর ২, ২২-৩৭,...	সিকন্দর আবু জাফর ১২৫
রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর ৩০	সুকুমার রায় ১১
রম্যা বল্ল্যা ১২৭	সুনীতিকুমার চট্টোপাধ্যায় ১১, ৩৩, ৪৫
রাম অধিকারী ৩০	স্বভাব মুখোপাধ্যায় ৩৮, ১০১, ১৩১
রামপ্রসাদ সেন ৬০	সুরদাস ১৫৪
রাম বসু ১৪১	সুরেন্দ্রনাথ ঘোষ
রাজেশ্বর মিত্র ৩০-৩১,.....	(দানীবাবু) ২৩, ২২
রিচার্ডসন ২০	স্বকান্ত ত্রিপাঠী ১৫৫
রাজনারায়ণ বসু ২০	সোফোক্রেস ২
রাধিকানন্দ মুখোপাধ্যায় ২২	দৌরেন বসু ৫
রাধামোহন ভট্টাচার্য ৩৭	হাউটম্যান ৩৫
শক্তি চট্টোপাধ্যায় ৮৫	হাকিম ১৫৭
শঙ্কু মিত্র ৩৭-৩৮, ৪৫, ১৪১,...	হায়্যাৎ মামুদ ১৬৩
শঙ্খ ঘোষ ১১৮	হেমচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায় ২৩, ৬২, ৭২
শামসুর রহমান ১০৬	তমাস বিখাস ১০৩, ১১৬
শিশিরকুমার ভাট্টা ২২, ৩১-৩৬,...	হেমেন্দ্রকুমার রায় ৩৪

নির্ঘণ্ট—২

[গ্রন্থ । রচনা । শিরোনাম—বর্ণানুক্রমিক]

অক্সফোর্ড ডিক্সনারী ৯	কর্মসঙ্গীত ৬
অনন্ত আকাশে দুমকেতু ১৩৪	কাণ্ডারী ভাসিয়ার ৮৯
অম্বুকার শব্দ ১	ক্রমপাঠ ৩
অল্পসঙ্গি চিন্তাজাল ১	ক্যারোল-সঙ্গীত ৫
অন্নদামঙ্গল ৫৭	কৃষ্ণসংগ্রহ ৭৪
অভিনয়-নাটক-মঞ্চ ৪৫	কুমারমাঝী নাটক ২০
অভিনয়-দর্পণ ১৭২	কেভ-আর্ট ১
অভিজ্ঞানশত্ৰুঘণম ১৫১	কোরাস ২
অত্রাধারী ৮৭	পোয়াই ১০৩
আনন্দকুসুম ১০৪, ১৩৩	গজাঙ্গদি বঙ্গভূমি ২৪
আফ্রিকা ১৩২	গণ-আবৃত্তি ১২৫-১২৬
আমাদের সংগ্রাম চলবেই ১২৫	গণ-সঙ্গীত ১২৫
আল্ কুরান্ ৫	গদা ও দদা ৭৮
আল্ হাদিস্ ৫	গীতগোবিন্দম্ ১১, ১৬,...
আশ্চর্য জননী ১০৬	ঘনপাঠ ৩
আফ্রান ৮১	চতুর্দশদী কবিতাবলী ৩৬
ইঙ্গাজাল ১	চতুর্দশ পদাবলী ১৩, ৭২
উনিশশো একাত্তর ৫	চর্যাচর্য বিনিশ্চয়, চর্যাপদ ১১-১৪, ৮০
নির্বাচিত কবিতা ১০৫	ছন্দোমঞ্জরী ৬৪
উনিশশো বাণেশ্বরের একটি দিন ১০৬	জটাপাঠ ৩
ঋক্বেদ ২-৩	জ্ঞানবব ৭০
এই সময় ১৩৭	জ্যোতি-প্রপাণ্ড ১১৬
একুশে ফেরয়ারী ১১৩	জ্ঞান-প্রক্রিয়া ৩
এ কেমন দিচ্চাসাগর ১০১	তানকা ৮৭
এশিয়া ৮৫	তামাসা ৮
ঐতিহাসিক ১০০	তিলোত্তমা কাব্য ২০
কপাল ১০৪	দণ্ডপাঠ ৩
কবিকল্পন চণ্ডী ৭২	দমকা হাওয়া ১০০

বন্দ ৮২

দিনান্ত ২৭

ধরজাপাঠ ৩

ধনিবিজ্ঞান ও বাংলা ধ্বনিতত্ত্ব ৭৫

ধর্মমঙ্গল ১৮

নাট্যশাস্ত্র ৪৬, ১৭০

নিরাকার ১০৮

নিশীথ নগরী ১০২

নীলকর ২৩

প্রত্যঙ্গীত ১

নোটবী ৩

পদপাঠ ৩

পদাতিক ১৩১

পাদিনী উপাখ্যান ৩১

পঞ্চমূল ৪

পলাশীর যুদ্ধ ৬৩

পাঙ্ক ৮৭

প্রত্যঙ্গমন ৭০

প্রত্যঙ্গবর্তন ৭১

পাথরভাঙ্গা গান ৮

প্রাচীন ছড়া ২২-২৩

পৃথিবী ১০৮

পৌরাণিক শিক্ষকলা ১

এনমাহুয়ের হাড ২০

মানসী কাব্যক্রিয়া ৭

মাহুয়ের মৃত মাসে ১০৭

মালতী মাদন ১৭০

মালপাঠ ৩

মুখ দেখি কীসের আশ্রিত ১৩৭-১৩৮

মুখোম ১১৪

মেঘদূত ২২

মেঘদূত ৪

মেঘনাদবধকাব্য ২১, ৬৭, ৭৭,...

মৌভোগ ২৭

ম্যাকবেথ ২৭

মঙ্গলান ২

যদি ফেরা ১৩২

বাজাপান ৩

যেন এক দেশলাই ৩৩

রক্ত-অঁট ১

বঙ্গমঞ্চ ও বদৌলনাথ ৭৫

বসুধা ৭

বঙ্গপাঠ ৩

বদৌলনাথের প্রতি ১৩

বামনাবন ৩

চৌকরোটোটে ১০৭

চন্দ্র লক্ষ শিশু ১০২

লেখাপাঠ ৩

লেনিন ১০৩

পঞ্চ ১১৬

পঙ্কের প্রতিমা ১১১

পঞ্চমঙ্গীত ৮-৭

পাপভ্রষ্ট ৭৭

শিখাপাঠ ৩

শিশু তাঁথ ২২

শিবমঙ্গল ১৮

শ্রীমতের ভিক্ষুক ১০৭

শ্রুভঙ্গ ৩২

শ্রম চন্দ্র ১১০

শ্রুতিনাটক/শ্রুতিনাট্য ১৪২-১৪৩

সঙ্গীত দামোদর ৪৬

সঙ্গীত মকরন্দ ৪৬

সনেট ৭২

স্বর ও বাক্যরীতি ৪৫

সম্ভাবনাতক ৭১

সংহিতাপাঠ ৩

সংপাঠ্য ৭

সন্ধ্যার সুর ৮৭

সাগর থেকে ফেরা ১০১

সারদামঙ্গল ৭১

সিরাজদৌল ৭৬

সিদ্ধান্তকৌমুদী ৪৬

সীমান্ত প্রহরী ১০৩

স্বপ্নময় ২৪

সোনার কাঠি রূপোর

কাঠি ২১-২২

সাধারণ্যে, দেশব্যাপী ১০৫

ফামলেট ৩৫

ছতোম পাঁচার

নক্সা ৭৮



INDEX

1 : Name of authors / persons—alphabetically

Aber combe—17	John Milton 79
Alexander Bain 45, 79	L. Carra 46
Alexander Deen 46	M. K. Chinoy 45
Brander, L. R. 46	Neitzche 149
Cicelo Berry 46	P. B. Shelley 146
Cole, T. 45	Quintilian, M. F. 46
Douglas Stanley 46	R. Jacques 46
Eiesenson, J. 45	Samual Seldon 46
Elliot, T. S. 110	Stanislavsky 45
Goethe 46	Sonenschein, E. A. 46
George, Thompson 5, 46	Thomas Hood 119
H. K. Chinoy 45	Viola Nevina 46
Helmholtz 51	W. Whitman 98-99
Hunter 44, 46	White field Ward 46

INDEX II

2 : Names of Books / articles— alphabetically

Actors on Acting 45	Marxism & Poetry 45
American Standard	Memory 45
Acoustical Termonology 45	Rhetoric & Prosody 45
Building a character 45	Rules of Actors 45
English Composition & Rhetoric 45	Throat in its relation of Singing 45
First Steps on Acting 46	Voice & Actor 45
Fundamentals of Play Direction 45	Voice production in Singing 45
Human Essence 5	Voice training and Conducting in Schools 45
Improvement of Voice & Diction 45	What is Rhythir 45
Leaves of grass 98	Your voice 45



ଆମାନ୍ଦେର ପ୍ରକାଶନାର ଅନ୍ତାନ୍ତ ଗ୍ରନ୍ଥ

ଭାଷାତତ୍ତ୍ୱ

ଡଃ ସୁନୀତିକୁମାର ଚଟ୍ଟୋପାଧ୍ୟାୟ
ଭାଷା-ପ୍ରକାଶ ବାଙ୍ଗାଳା ବ୍ୟାକରଣ

୧୦.୦୦

ଜୀବନାଲେଖ୍ୟ

ପ୍ରବୋଧେନ୍ଦୁନାଥ ଠାକୁର
ଅବନୀନ୍ଦ୍ର-ଚରିତ୍ର
କାଳୀପଦ ସରକାର
ଇତିହାସ-ପୁରୁଷ ନେତାଜୀ

୧୫.୦୦

୩୦.୦୦

ଚରିତ୍ର-ଚିତ୍ରଣ

ବାଗଭଟ୍ଟ/ପ୍ରବୋଧେନ୍ଦୁନାଥ ଠାକୁର
ଦଶକୂମାର ଚରିତ୍ର

୩୦.୦୦

ଚିତ୍ରକଳା

ଅବନୀନ୍ଦ୍ରନାଥ ଠାକୁର
ବାଗେଶ୍ୱରୀ ଶିଳ୍ପ-ପ୍ରବନ୍ଧାବଳୀ

୫୦.୦୦

ସାହିତ୍ୟାଲୋଚନା

ପ୍ରବୋଧଚନ୍ଦ୍ର ଘୋଷ
ରବୀନ୍ଦ୍ରନାଥେର ଭାଷା ଓ ସାହିତ୍ୟ
ଡଃ ଭବତୋଷ ଚଟ୍ଟୋପାଧ୍ୟାୟ
[ଉପାଚାର୍ଯ୍ୟ : ରବୀନ୍ଦ୍ରଭାରତୀ ବିଶ୍ୱବିଦ୍ୟାଳୟ]
ଶରଣ-ସାହିତ୍ୟର ସ୍ୱରୂପ

୧୦.୦୦

୧୮.୦୦

অর্থনীতি ও সমাজ-ব্যবস্থা

ডট্টর অশোক মিত্র

প্রাক্তন অর্থমন্ত্রী : পশ্চিমবঙ্গ সরকার

সমাজসংস্থা আশানিরাশা ২৫'০০

ডট্টর অশোক মিত্র/মানবেন্দ্র

বন্দ্যোপাধ্যায় ও মালিনী ভট্টাচার্য

কলকাতা প্রতিদিন ৩০'০০

উপস্থাপন

বাণভট্ট/প্রবোধেন্দুনাথ ঠাকুর

কাদম্বরী ৩৫'০০

নীলিমা সেন গঙ্গোপাধ্যায়

ট্রোফী ১৫'০০

রক্ত-ব্যঙ্গ

অরুণোদয় ভট্টাচার্য ও দিগম্বর দাশগুপ্ত

পরিবেশিত

মজার মজলিশ-কথা ৩৫'০০

গল্প-সংগ্রহ

ঋত্বিক ঘটক

ঋত্বিক ঘটকের গল্প ৩০'০০

আবুল বাশার

মাটি ছেড়ে যায় ২৫'০০

ডি. এইচ. লরেন্স/বাণী বসু

ডি. এইচ. লরেন্সের সেরা গল্প ৩৫'০০

গীত মপাসাঁ/অরুণকুমার চক্রবর্তী ও গীতা গুহ রায় ৩৫'০০

মপাসাঁর সেরা প্রেমের গল্প

আন্তন চেখভ/অসিত সরকার

চেষ্টার সেরা প্রেমের গল্প	১৫'০০
মুশীলকুমার দাশগুপ্ত	
পরিবেশিত	
বীরবলের গল্প	২০'০০
তারাপদ রাহা	
পরিবেশিত	
আরব্য রজনী : প্রথম পর্ব	৩৫'০০
আরব্য রজনী : দ্বিতীয় পর্ব	৩৫'০০
আরব্য রজনী : পঞ্চম পর্ব	৩৫'০০
আরব্য রজনী : ষষ্ঠ পর্ব	৩৫'০০
আরব্য রজনী : সপ্তম পর্ব	৩৫'০০



